This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

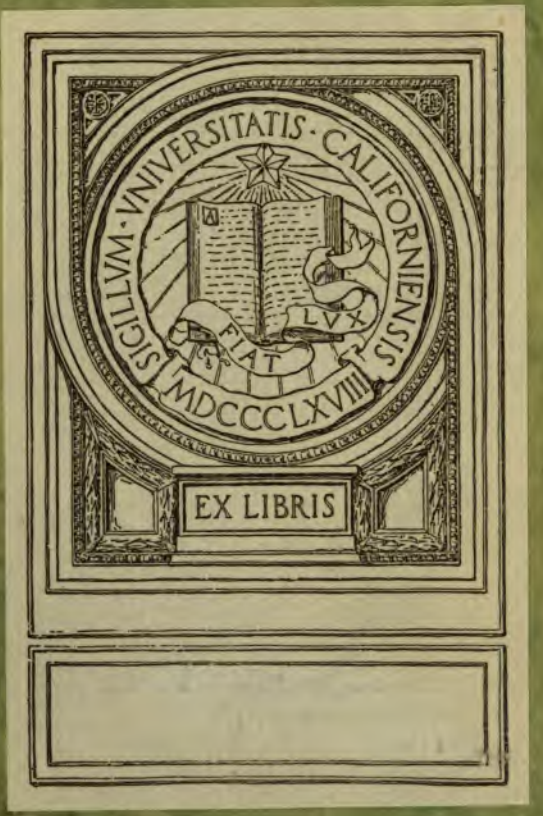
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
LVX
FIAT
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

Erst wägen, dann wagen.

Geisteshelden

(Führende Geister)

Eine Sammlung von Biographien

Herausgegeben von Ernst Hofmann

Fünf- und sechsundfünfzigster Band

Berlin
Ernst Hofmann & Co.
1907

UNIV. OF
CALIFORNIA

Richard Wagner

Nach dem Bilde von Ernst Benedikt Kietz

Richard Wagner

UNIV. OF CALIFORNIA

Von

Max Koch

Professor an der Universität Breslau

Erster Teil

1813—1842

Mit drei Abbildungen

Berlin
Ernst Hofmann & Co.
1907

ML 410
W.1 K6
v.1

UNIV. OF
CALIFORNIA

Zweites Tausend

Nachdruck verboten
Übersetzungsrecht vorbehalten

Inhalts-Verzeichnis

T.-S. = Seite des Textes. A.-S. = Seite der Anmerkungen.

	T.-S.	A.-S.
Erstes Buch: **Kindheits- und Lehrjahre** . . .	1	376
1. **Biographische Grundlinien**	3	376
2. **Heimat und Familie**	11	376
Leipzig S. 12. Stammesart S. 16. Vorfahren und Eltern S. 20. Verhältnis zur Mutter S. 27. Konstellation des Geburtsjahres S. 31.		
3. **Kindheit und Schuljahre**	34	377
Der Stiefvater Geyer S. 35. Früheste Berührungen mit dem Theater S. 40. In Eisleben S. 49. Kinderstreiche. Tierliebe S. 52. Auf der Kreuzschule. Neigung zum klassischen Altertum S. 54. Erste Dichtungen. Apel S. 66. Entschluß, Musiker zu werden S. 77. Weber S. 82. Der Onkel Adolf Wagner S. 90. Auf der Thomasschule S. 99.		
4. **Universitätszeit. Klavier- und Orchesterkompositionen**	102	378
Universitätsvorlesungen und Studentenleben S. 103. Julirevolution S. 110. Polenschwärmerei S. 115. Laube und das junge Deutschland S. 119. Weinligs Unterricht S. 136. Klavierstücke S. 142. Ouvertüren S. 145. C-Dur-Symfonie S. 153. Erste Faustkompositionen S. 171. Das Leipziger Theater S. 173.		

478909

T.-S. L.-S.

Zweites Buch: **Wanderjahre und erste Opern** 181 381

5. **Wien** und **Prag. Würzburg** und **Magdeburg** . 183 381

Ausflug nach Wien S. 183. Prager Erfahrungen S. 187. Tätigkeit in Würzburg S. 191. Zurückweisung der „Feen" in Leipzig S. 198. Erholungsfahrt nach Teplitz und Prag S. 200. In Lauchstädt und Rudolstadt S. 203. Kapellmeister in Magdeburg S. 205. Wilhelmine Schröder-Devrient S. 207. Wilhelmine Planer S. 212. Aufführung des „Liebesverbots" S. 214.

6. **Die ersten Opern** und **frühesten schriftstellerischen Versuche** 217 384

Die Hochzeit S. 217. Die Feen S. 219. Das Liebesverbot S. 227. Die glückliche Bärenfamilie S. 231. Aufsätze über die deutsche Oper und Gesangkunst, über Bellini und Norma S. 234.

7. **Königsberg** und **Riga** 238 385

Erster Besuch in Berlin. Spontini S. 238. Vergebliche Bewerbung in Königsberg S. 240. Heirat S. 242. In Berlin und Dresden S. 243. Kapellmeister in Riga S. 244. Karl v. Holtei S. 248. Wagners Konzerte und kleinere Tondichtungen in Riga S. 253. Flucht aus Rußland S. 258.

8. **Die Seefahrt. Pariser Leidens- und Läuterungsjahre** 260 387

Stürmische Seefahrt S. 261. Rast in London S. 263. Mit Meyerbeer in Boulogne S. 265. Eintreffen in Paris S. 269. Eindrücke der Weltstadt S. 276. Enttäuschungen S. 286. Kolumbus-Ouvertüre. Lieder S. 289. Der fliegende Holländer und Le Vaisseau Fantôme S. 292. Kampf ums Dasein und Lebensziele S. 295.

9. **Faustsymfonie. Literarische Tätigkeit** 298 389

Pariser Theater und Konzerte S. 298. Rückkehr zu Beethoven. Erster Satz der Faustsymfonie S. 300.

	T.-S.	L.-S.
Le Freischütz S. 303. Operntext „Die Bergwerke zu Falun" S. 305. Lohnarbeiten S. 308. Essays und Berichte der Pariser Zeit S. 310. Betrachtungen über die Ouvertüre und Wagners eigene Ouvertüren S. 319. Plan einer Beethoven-Biographie S. 327.		
10. Die drei historischen Opern. Heimkehr . .	329	390
Die Franzosen vor Nizza S. 329. Rienzi S. 332. Die Sarazenin S. 341. Einreichung und Annahme des Rienzi in Dresden S. 345. Rückkehr in die Heimat S. 347.		

	Seite
Wagner-Literatur. I.	351
Wagners Schriften	354
Wagners autobiographische Schriften	355
Bibliographische Hilfsmittel und Zeitschriften	357
Lebensbeschreibungen	359
Charakteristiken. Gesammelte Aufsätze	361
Wagners Drama	363
Der Dichter Wagner	365
Wagners Ästhetik	367
Das religiöse Moment	367
Wagners Verhältnis zu Klassikern der Dicht- und Tonkunst	368
Zu Wagners nationaler Bedeutung	371
Wagner und das Ausland	372
Bayreuth	374

Erſtes Buch:

Kindheits- und Lehrjahre

UNIV. OF CALIFORNIA

1. Biographische Grundlinien

Ist von Goethe in „Dichtung und Wahrheit" scherzhaft die Konstellation der Gestirne vermerkt worden, von deren glückverheißenden Aspekten bestrahlt, das Kind zur Welt kam, so hat der Dichter 1817 in tiefsinnigen „Urworten" die vier lebendigen Kräfte: Zufall, Liebe, Nötigung und Hoffnung, geschildert, unter deren ständiger Einwirkung die dämonische Natur der einzelnen Persönlichkeit, gleichviel ob willig oder unwillig, sich bildet.

„Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehen,
Nach dem Gesetz wonach du angetreten.
So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen,
So sagten schon Sibyllen, so Propheten;
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form die lebend sich entwickelt."

Und gerade im Lebensgange Richard Wagners sehen wir ehrfurchtsvoll solches Urgesetz walten. Mit wunderbarer Folgerichtigkeit vollzieht sich seine ganze Entwicklung. Früh treten die Eigentümlichkeiten seines Charakters wie seiner einzigartigen Doppelbegabung deutlich hervor. Liegt in der Begeisterung des Knaben und Jünglings für Homer und Shakespeare der Keim seiner dichterischen Tätigkeit, in der Liebe für Beethoven und Weber der An-

UNIV. OF CALIFORNIA

trieb zu seiner musikalischen Ausbildung, so leuchtet schon in der Dichtung der „Feen" der Erlösungsgedanke zum erstenmal auf, der im „Parsifal" seine höchste Verklärung finden sollte. Läßt der in Paris darbende Rienzikomponist den Beethoven seiner Novelle, bereits die noch unsicheren Umrisse einer Neugestaltung des musikalischen Dramas, entwerfen, dessen Theorie erst der Verbannte in Zürich in klaren, festen Zügen ausgestaltet, so hängt die ganze Reihe von Wagners Dichtungen, angefangen von dem ebenfalls schon in Paris ergriffenen Hohenstaufen- und Tannhäuserstoffe, von denen ersterer bereits den Leipziger Studenten produktiv berührte, unlösbar zusammen. Am Ende des Wartburgkrieges fand er Wolfram als Erzähler des Lohengrinmythus, wie Hoffmanns Wartburg-Erzählung des „Kampfes der Sänger" ihn zur alten Wagenseilschen Chronik mit ihren Nachrichten über der Meistersinger holdselige Kunst leitete. Als Gegenstück zum tragischen Sängerstreite auf der Wartburg entstand unmittelbar nach Vollendung des „Tannhäuser" der Entwurf einer Parallelhandlung in Lustspielart. Der erste Plan einer Hohenstaufendichtung, der „Sarazenin", führte zu tieferem Studium der Kaisergeschichte des Mittelalters. Indem Wagner die Kaiseridee und Hortsage, Wibelungen (Ghibellinen) und Nibelungen als verwandt zu erkennen glaubt, tauchen gleichzeitig die dramatischen Gestalten Kaiser Rotbarts und Siegfrieds vor seinem Dichterauge auf. Und in seiner Wibelungenstudie über „Weltgeschichte aus der Sage" läßt er die erst als Hort und Kaiserkrone glänzende und trügende Vorstellung von einem höchsten, dem ausharrenden Streben zu erringenden Gute sich in das Symbol des heiligen Grals verwandeln. Aus dem Drama von „Siegfrieds Tod" entwickelt sich organisch die ganze Ringdichtung. Nur als eine Wiederspiegelung

von Siegfrieds Verhältnis zu Brünhild erscheint Wagner der Trug der Welt, dem auch Tristan und Isolde erliegen. Mit der Tragödie vom Sehnen und Liebesfluch muß aber ihr Gegensatz, die Erlösung von schmerzvollem Begehren durch selbstüberwindendes Entsagen in die Erscheinung treten. Tastend sucht Wagner das Heilige erst unmittelbar in der Vorführung „Jesus' von Nazareth", dann aus buddhistischer Legende dramatisch zu gestalten, bis er in der Gralssage, die er als Künstler in seinem „Lohengrin", als Mythenforscher in seinen „Wibelungen" bereits erfaßt hatte, die näherliegende symbolische Form, die christlich-mittelalterliche, als die zur dramatischen Verkörperung seiner Ideen geeignetste erkennt. Auf diese Weise wird „Parsifal" mit innerer Notwendigkeit Ergänzung und Gegenstück zum „Ring des Nibelungen" und zur Tristantragödie. Der innere Gehalt des jugendlich stürmischen Tannhäuserdramas wird so von dem in Schmerz und Kampf zu stiller, ruhiger Klarheit Gereiften noch einmal in sinniger Vertiefung in bedeutsamen Bildern vor Augen und zu Gemüt geführt. Mit dem ersten Auftauchen der Nibelungendichtung entsteht indessen auch bereits der Entschluß, die Werke eines neuen dramatischen Stils mittelst eigner Festspiele dem gewöhnlichen Theatertreiben, eine reine nationale Kunst ihrer internationalen Entartung entgegenzustellen, wird die Bayreuther Idee geboren.

Tatsächlich war aber dies Bewußtsein des Gegensatzes seines rein künstlerischen Wollens zum öffentlichen, herrschenden Mißbrauch der Kunst Wagner bereits in Paris völlig klar geworden. Hatte er sich bei Antritt seiner Dresdner Stellung darüber noch einmal zu täuschen gesucht, so wurde er dafür noch während seiner Amtsdauer gezwungen, seine Blicke über das Kunstgebiet hinaus zu

richten; er mußte die Unverträglichkeit zwischen seinem geläuterten Kunstideal und der modernen Kultur erkennen. Und die Kritik dieser Gesellschaft und Entartung, die er 1849 mit der Flugschrift „Die Kunst und die Revolution" einleitete, hat er dann im Gefühl einer unabweislichen Pflicht bis zu seinem Ende als Regenerationsforderung und -Sehnsucht in den Fragen „Was ist deutsch?" und „Wollen wir hoffen?", den Erörterungen über „Heldentum und Christentum" unermüdlich, nie ermattend fortgesetzt. Ohne die besondere musikalische Begabung wäre Richard Wagner natürlich undenkbar. Der musikalische Grundton seines Wesens klingt überall in seinen philosophisch-kritischen Betrachtungen nicht minder wie in seiner Poesie hindurch und hervor. Wie aber Musik und Dichtung für Wagner in erster Reihe nicht als selbständige Mächte, sondern als die beiden gleichberechtigten Hilfsmittel des Dramas in Betracht kommen, so stellt er selbst seine Kunst und seine Schriftstellerei wieder in den Dienst des großen Regenerationsgedankens, der ihn schon im Ausgang der Dresdner Zeit und dann in immer wachsender Stärke ergriffen hat. Wagner ist der größte deutsche Dramatiker neben Schiller und beherrscht trotz alles Widerstandes als Künstler die ganze zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, über deren gesamte Kunstleistung er in fast einsamer Höhe emporragt. Aber er ist nicht bloß eine der gewaltigsten Erscheinungen in der Kunstgeschichte aller Zeiten, sondern von ihm gilt auch, was Goethe von Thomas Carlyle rühmte: „Er ist eine moralische Macht von großer Bedeutung. Es ist in ihm viel Zukunft vorhanden, und es ist gar nicht abzusehen", welche Wirkungen noch von ihm und seinen Werken ausgehen werden.

Nun ist es aber ein anziehendes und bedeutendes Schauspiel, zu ergründen, wie nicht bloß Wagners Kunst

und allgemein reformatorische Ideen sich mit innerer Notwendigkeit ununterbrochen und folgerichtig aus dem Urgrunde seines Wesens heraus entwickeln, sondern wie auch in seinem äußeren Lebensgang ein hohes Schicksal zu walten scheint. Die Rastlosigkeit des nie zufriedenen, stets Neues sinnenden Geistes war ihm angeboren, die trieb ihn aus der Enge der deutschen Provinz nach Paris. An ihrem Mittelpunkte mußte er die Art der herrschenden Kunst kennen lernen. Aus äußerster materieller Bedrängnis rettet ihn der Zufall, daß man in Dresden am neuen Hoftheater gerne eine große Oper von einem Landeskind aufgeführt sehen wollte. In der Folge befreite ihn dann die Revolution von seinem allmählich unerträglich gewordenen Amte, und der Verbannte schafft aus innerer Not heraus die Werke, welche ihm selbst und der deutschen Kunst Befreiung bereiten sollten. Aber der harte Zwang, die Goethesche Ananke, hätte den Hoffnungsstarken doch nicht zum Ziele geführt, wenn nicht auch der zweite Genius der Goetheschen Urworte in dies bewegte Leben eingegriffen hätte: In Zürich selbst umwob die zarte Liebe einer edlen Frau, Mathilde Wesendonk, den Verbannten mit verständnisvoller Fürsorge und war bemüht, ihm eine gesicherte, anmutige Stätte für sein Schaffen zu gestalten. In der deutschen Heimat trat gerade zu dem Zeitpunkte, als Wagners Kunst auf keiner der vielen Bühnen des In- und Auslandes mehr Raum gewährt schien, von dem kleinen Weimar aus Franz Liszts liebende und tatkräftige Bewunderung schützend für Wagner und sein Werk ein. Und der ans Wunderbare grenzende Vorgang wiederholte sich dann fünfzehn Jahre später in äußerster Bedrängnis, als dem Heimatlosen jeder Hoffnungsstern erblaßt schien, noch einmal mit der Thronbesteigung des jugendlich begeisterten Bayernkönigs Ludwigs II. Einige Jahre darauf

aber, als es sich darum handelte, dem auch aus München wieder Vertriebenen endlich die ruhig beglückende Heimstätte zu gründen, deren er für die Vollendung des Nibelungenrings bedurfte, da fand er endlich die sich voll und rückhaltlos hingebende, opfermutige Weibesliebe jener edlen Gefährtin und Geistesgenossin, Cosima von Bülow, die dann auch nach des Meisters zu frühem Tode sein echtes Edelerbe in Bayreuth zu hüten und zu wahren wußte und dadurch den herrlichen Beweis lieferte, daß Richard Wagner und Franz Liszts Tochter vom Schicksal selbst zu gemeinsamem Wirken füreinander bestimmt waren. In solcher Erkenntnis hat Wagner selber bei Übersendung seiner gesammelten Schriften an Liszt (September 1872) in launigen Versen von sich, Franz und Cosima als den drei innigst Verbundenen gereimt und ein anderes Mal (1881) in ernsten Stanzen an König Ludwig zum 25. August des Königs und Cosimas Geburtstag (26. Dezember) als seine leuchtenden Troststerne und seine Rasten im immer dichter sich ballenden Nebeldunst und Dämmergrau der Welt gepriesen,

„als Sommertages helle Strahlen-Sonne,
als Winter-Christnachts heil'ge Weihe-Wonne."

Und doch hätte Wagner sein zuerst im Gefolge der politischen Forderungen des Revolutionsjahres auftauchendes Ziel nicht erreicht, wenn sein Leben nicht in den großen Zeitabschnitt des nationalen Aufschwunges gefallen wäre. Es war kein Zufall, daß die ersten dramatischen Bühnenfestspiele durch den Besuch des ersten deutschen Kaisers geweiht wurden. Wagners Gedichte haben es im Jahre 1870/71 ausgesprochen, welch neue Kraft die Siege des deutschen Heeres dem deutschen Künstler verliehen. Erst der Gründung des Deutschen Reiches folgte die Grundsteinlegung auf dem Hügel in Bayreuth.

Die in den orphischen Urworten von Goethe beschwornen Mächte finden wir derart sich bewährend in Wagners dämonischem Leben. Als dämonisch wurde von Goethe alles Naturnotwendige, Urgewaltige gerühmt, und wie einem Naturgebote folgend vollzieht sich Wagners Lebensgang. Wenn wir auch nicht mehr wie in früheren Jahrhunderten von dem Stand und Einfluß der himmlischen Planeten auf den Menschen im Ernste reden, so schenken wir nur um so mehr Beachtung den irdischen Konstellationen, unter denen der Mensch ins Leben und damit in den Kampf eintritt. Schon der alte, tiefblickende Naturfreund Theophrastus Paracelsus prägte das schöne Wort: „Das Kind bedarf keines Gestirns und keiner Planeten; seine Mutter ist sein Planet und sein Stern." Und mit scharfer Bestimmtheit hat Goethe im Vorwort zu seiner eigenen Lebensschilderung es ausgesprochen: „Ein jeder, nur zehn Jahre früher oder später geboren, dürfte, was seine eigene Bildung und die Wirkung nach außen betrifft, ein ganz anderer geworden sein." Darum scheint es Goethe „die Hauptaufgabe der Biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen, und zu zeigen, in wiefern ihm das Ganze widerstrebt, in wiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet, und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abgespiegelt".

Die Wagnerliteratur, vor allem in deutscher und französischer Sprache, zu der aber auch zahlreiche Arbeiten in England und Amerika, umfangreiche italienische und spanische Bücher sich gesellen, hat bereits einen an die Goethe-, Dante- und Shakespeareliteratur gemahnenden ungeheuren Umfang erhalten. So viel nun aber auch über Richard Wagner geschrieben worden ist, so verdienstlich die

sorgfältige, von hingebend begeisterter Liebe getragene Forschung von Glasenapp, Ellis, Jullien und manchen andern ihres Amtes gewaltet hat, so ist doch gerade der in Goethes Worten gegebene Maßstab auf Wagners reiches Leben vielleicht noch nicht genügend oder wenigstens nicht durchgängig genug angewendet worden. Wohl ist Wagner ohne das Element der Musik, sein Lebenselement, nicht zu denken. Aber seiner geschichtlichen Stellung und Aufgabe werden wir doch erst dann völlig gerecht, wenn wir den Musiker Wagner als eine der größten Erscheinungen innerhalb der Geschichte der deutschen Dichtung, des deutschen und europäischen Dramas zu erfassen suchen, natürlich unter der Voraussetzung, daß das Drama aus den allgemeinen nationalen und kulturellen Verhältnissen hervorgeht und seinerseits wieder auf sie zu wirken bestimmt ist. In diesem Sinne möchten wir Wagners heldenhaften Lebensgang betrachten und dabei gerade auf die kleinen Quellen und Bächlein, welche dem künftigen Strom in seinem ersten jugendlichen Laufe zusickern und zufließen, besonders achten, freilich ohne je einen Augenblick zu vergessen, daß alle die verschiedenen Einwirkungen und Anregungen auf ein großes Menschendasein ihre Bedeutung eben erst dadurch erlangen, daß eine gewaltige Persönlichkeit geboren wurde und sich in Taten auslebte, zu deren fortschreitender Entwicklung diese von außen kommenden Einflüsse beitragen dürfen.

2. Heimat und Familie

Am Sonnabend, den 22. Mai 1813 wurde dem Aktuarius beim Polizeiamt zu Leipzig Friedrich Wagner von seiner Ehefrau Rosina, geborenen Peetz, nach fünfzehnjähriger Ehe das neunte Kind geschenkt. In trübster Lebenslage zu Paris hat Wagner selbst sich den humorvoll-bittern Geburtstagsspruch gereimt:

„Im wunderschönen Monat Mai
Kroch Richard Wagner aus dem Ei;
Ihm wünschen alle, die ihn lieben,
Er wäre lieber drin geblieben."

In späteren Jahren (1872) brachte er dagegen mit der Geburt im Frühlingsmonat, die Evelyn Pyne's „May Song" in warm empfundenen Strophen sinnig gefeiert hat, scherzend seine Begabung in Verbindung:

„Ja, ja, es war im Mai,
Da war ich auch dabei.
Man zog mich bei den Ohren,
Drum bin ich musikalisch geboren."

Allein auch in tiefem Ernste erinnerte er noch 1881 daran, daß das in ihm atmende Leben „hoffnungsdürstig einst dem Mai entsprossen".

Es war wohl durch die Kriegswirren verursacht, daß das Kind erst am Montag den 16. August in der

Thomaskirche, der Stätte von Johann Sebastian Bachs gesegneter Tätigkeit, auf die Namen Wilhelm Richard getauft worden ist.

Die Lage „in Deutschlands Mitten", wie sie Hans Sachs von seinem lieben Nürnberg preist, hätte Richard Wagner auch an seiner Geburtsstadt rühmen können, die bereits von Gottsched als „Deutschlands Kern" gefeiert worden war. Hat doch noch neuerdings Otto Weiser bei seiner Übersicht der deutschen Stämme die Behauptung verfochten: wie Deutschland die Mitte Europas bilde, so seien Thüringen und Obersachsen das Herz Deutschlands. Und Alfred Kirchhoff schreibt im „Deutschen Volkstum": „Leipzig wurde bei seiner bevorzugten Lage in der den Großverkehr Deutschlands aus Nordost und Südwest auf sich ziehenden Tieflandsbucht zwischen dem Harz und dem sächsischen Bergland nicht allein der ständige Marktort für Sachsens Industrie, sondern zugleich die Hauptstadt des geistigen wie des wirtschaftlichen Lebens von Innerdeutschland überhaupt, wo der Sachse, nicht ohne Anregung seitens zugewanderter Fremden, sich am allseitigsten betätigte in Gewerbefleiß, Handel, wissenschaftlicher und künstlerischer, ganz besonders musikalischer Leistung, bei allem modern-großstädtischen Glanze doch den Sinn bewahrend für bürgerliche Schlichtheit, deutsche Treuherzigkeit."

Seinem größten Sohne, der das alte sächsische Sprichwort „Aus Leipziger Kindern wird entweder Nichts oder etwas Großes" nach der erfreulichen Seite hin zu Ehren brachte, hat sich Leipzig und haben sich dessen berühmte Verlagsfirmen nach der ersten Jugendzeit niemals wieder freundlich oder auch nur gerecht erwiesen. Und doch möchte man viel mehr als einen bloßen Zufall darin ersehen, daß der Begründer einer neuen Art des deutschen Dramas

gerade an diesem alten Sitze sächsischer Kultur geboren wurde. Lange, ehe Goethe seine studentischen Zecher in Auerbachs Keller zu Leipzig das Lob ihres Leipzig als eines „klein Paris", das seine Leute bilde, anstimmen ließ, war die Bezeichnung der galanten Lindenstadt an der Pleiße als eines „Paris im Kleinen" gang und gäbe, wie Goethes eigene Jugendbriefe bezeugen. Wie Goethe als Leipziger Student hier das Leben viel reicher entwickelt fand als in seiner Vaterstadt an den Ufern des fränkischen Mains, so hatte auch schon Lessing während seiner Universitätszeit Leipzig gerühmt als „einen Ort, wo man die ganze Welt im kleinen sehen kann". Freilich fehlte es auch nicht an scharfen Angriffen auf die lockeren Sitten des sächsischen Klein-Paris. Aber dafür hatte schon 1679 Christian Weises allegorisches Lustspiel das „dreyfache Glück" der Stadt gepriesen, welche zum Sitze der reinen Religion, einer Universität und im Wettstreit mit Erfurt und Halle auch zum Stapelplatz der freien Messen der Kaufmannschaft geworden war. Noch an dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts begann Leipzig für den Buchhandel, in dem bis dahin Frankfurt a. M. die Führung innegehabt hatte, der maßgebende Vorort zu werden. Im Dienste der reinen lutherischen Lehre hat als Kantor an der Thomaskirche, in welcher Richard Wagner getauft wurde, vom Mai 1723 bis zu seinem Tode am 28. Juli 1750 der gewaltigste aller Meister, Johann Sebastian Bach, in unentwegter Treue seines Amtes gewaltet und in dessen eifriger Ausübung die Masse seiner Choräle, Motetten, Kantaten, Passionsmusiken und Oratorien geschaffen, deren „Reichtum, Fülle von Kunst, Kraft, Klarheit, prunklose Reinheit" Wagner in dankbarer Begeisterung pries. In „diesen einzigen Meisterwerken" fand er „das ganze Wesen, den ganzen Gehalt" der deut-

schen Nation verkörpert, aus deren Herzen und Sitten diese großartigen Kunsterzeugnisse hervorgegangen seien.

Nur durch die örtliche Vereinigung von Universität und den Messen, welche die wandernden Komödiantenbanden immer wieder an die Pleiße zogen, wurde es möglich, daß die erste Reform der deutschen Bühne von Leipzig ausging, das zuerst durch die Buchhändlermesse der literarische Mittelpunkt Deutschlands geworden war. So konnte der aus dem entlegenen Ostpreußen zu seinem Glück nach dem gebildeten Sachsen verzogene Johann Christoph Gottsched seine zweite Heimat feiern:

In Meißen liegt die dreibeströmte Stadt,
wo Phöbus seinen Sitz seit grauen Jahren hat;
wo Pallas und Merkur sich zeitig eingefunden,
die Weisheit mit Verstand, mit Pracht und Lust verbunden.
Hier herrschte vor der Zeit der Dummheit Barbarei . . .
In Leipzig war jedoch der Musen erster Sitz.

Und an diesem Musensitze Leipzig stellte dann Gottsched die lange unterbrochene Verbindung zwischen Literatur und Theater wieder her. Hier gewann der spätere Verfasser des „Laokoon" und der „Hamburgischen Dramaturgie", Lessing, seine ersten Bühneneindrücke und fand, daß man in Leipzig nichts so zeitig lerne, als ein Schriftsteller zu werden. Wenn Gottsched als Reformator des deutschen Schauspiels von Leipzig aus seinen Kampf gegen die herrschende italienische Oper führte, so hat doch ein Mitglied des Gottschedischen Kreises, der 1725 in Leipzig geborene Johann Adolf Scheibe, der Verfasser des „Critischen Musikus", die Orchesterstücke mit dem aufgeführten Schauspiel derart verbinden wollen, daß die Zwischenaktsmusik die Stelle des antiken Chores einnehmen könnte. Im Gegensatze zu Gottscheds Feindschaft, welche von 1741

an die zeitweilige Verbannung der deutschen Opern von den öffentlichen Bühnen durchgesetzt hatte, ist dann 1766 in Leipzig durch das Zusammenarbeiten des Dichters Christian Felix Weiße (1726—1804) mit dem Musiker Johann Adam Hiller (1728—1804) das deutsche Singspiel neu begründet worden. Drei Jahre nach dem ersten Erfolge des Weiße-Hillerschen Singspiels wurde in Leipzig Johann Friedrich Rochlitz geboren, der spätere Freund Goethes und Beherrscher des Leipziger Musiklebens, mit dem der junge Wagner noch in unmittelbare und freundliche Berührung kommen sollte. An gleich nach Schillers Tod einsetzenden Versuchen des Leipzigers Apel, das griechische Tragödienmuster neu zu beleben, nahm Richards Oheim, Adolf Wagner, lebhaften Anteil, und infolgedessen wurden Apels Tragödien die frühesten dramatischen Vorbilder des Knaben Richard. Aber eben dieser für das hellenische Drama begeisterte Leipziger Ratsherr Apel hat 1810 in seinem „Gespensterbuch" auch zuerst die Volkssage „Der Freischütz" in die Literatur eingeführt. Dem Leipziger Theater war, schon ehe im Frühjahr und im August 1807 die Weimarischen Hofschauspieler, die von Goethe geschulte Truppe, zu zweimaligem Gesamtspiel an die Pleiße kamen, der größte Tag seiner Geschichte beschieden. In Leipzig erlebte am 17. September 1801 Schillers „Jungfrau von Orleans", das auf der Weimarischen Hofbühne nicht zugelassene romantische Trauerspiel, in Anwesenheit des Verfassers, seine allererste Aufführung. Oft ist der allen Teilnehmern unvergeßliche Vorgang in Wort und Bild geschildert worden, wie nach dem Schlusse der Vorstellung die im Theater selbst dem Schöpfer des herrlichen Werkes begeisternd zujubelnde Menge in ehrerbietigem Schweigen entblößten Hauptes auf der Straße Spalier bildete, die Eltern ihre Kinder

emporhoben, um ihnen den durchschreitenden Dichter zu zeigen.

Unter denen, die bei der Aufführung und vor dem Theater Friedrich Schiller gehuldigt haben, war auch Friedrich Wagner mit seiner jungen Gattin. Der älteste Sohn des Paares, Albert Wagner, erzählt, daß in seinem Elternhause die Erinnerung an das denkwürdige „Ereignis" dieses Abends noch lange fortwirkte. Und auch wir Nachlebenden werden jenen Augenblick als ereignisreich empfinden, in dem die Augen der Eltern Richard Wagners in frischer Begeisterung über das erstmalig ertönende Drama Schillers an seinem edlen Schöpfer hingen. Daß ihr zwölf Jahre später zur Welt kommender Sohn bestimmt sein sollte, Schillers nationales Wirken fortzusetzen, konnte ihnen freilich keine Ahnung verkünden. Aber die vorher schon leidenschaftliche Neigung Friedrich Wagners für Dichtung und Theater wird an jenem Abend neue Stärkung erfahren haben, um sich einstens in seinen Kindern fortzusetzen. Nicht bloß von götterentstammenden Fürstengeschlechtern gilt Iphigeniens schönes Wort:

„Wohl dem, der seiner Väter gern gedenkt
. . . . . und still sich freuend
Ans Ende dieser schönen Reihe sich geschlossen sieht!"

Von der Überlieferung der Familie, der Stadt, des Landes, seines Volkes erscheint wie der einfachste Alltagsmensch, so auch der größte Genius abhängig. Allein, wenn wir das Ein- und Nachwirken der physischen, psychischen, kulturellen Kräfte, den Einfluß von Vererbung und Umgebung auch noch so sorgfältig zu berechnen unternehmen, so bleibt doch immer, wie Richard Weltrich es in den „Grundlinien biographischer Betrachtung" seines Schillerbuches tiefschürfend erörtert hat, das unergründ-

liche Geheimnis der allwaltenden Natur, das wir im Genius zu verehren haben. Die Vorbedingungen, deren das Genie für seine Entfaltung, seine Wirksamkeit bedarf, vermögen wir mehr oder minder genau zu untersuchen. Aber zu diesen bestimmbaren Dingen bringt der Genius das überraschend Neue, das Unergründliche der in sich, auf eigner Kraft, in eigenstem Wesen beruhenden Persönlichkeit. Als halbgöttliches Wesen sollte nach Carlyles Lehre auch uns noch wie den Hellenen des mythischen Heldenalters der Heros erscheinen, trotz unserer Kenntnis seiner irdischen Abstammung, Schranken, Kämpfe und Leiden.

Eigenschaften von Vater und Vatersbruder finden wir bei Richard Wagner zwar ins Geniale gesteigert, doch als unverkennbare Familienzüge wieder. Dem treu rastlosen Forschungseifer Karl Friedrich Glasenapps aber ist es gelungen, den Stammbaum der Familie Wagner bis über die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts zurückzuverfolgen. Treffen wir Wagners Vorfahren nun andauernd innerhalb der Grenzen des Kurfürstentums und Königreichs Sachsen, so muß die Frage nach der Ausprägung der Stammesart nicht minder als das Kennzeichen besonderer Familienzüge in Richard Wagners Persönlichkeit beachtet werden. Obwohl Wagner nach seiner Flucht im Frühjahr 1849 nur mehr zu ganz kurzen Besuchen nach Sachsen zurückkam, hat er doch zeitlebens die heimische, obersächsische Mundart in seinem Sprechen beibehalten, und zwar in ihrer auffallend ausgeprägten Sonderart. Das sächsische Sprichwort „Ist einer aus Sachsen, so ist ihm auch der Schnabel danach gewachsen", traf bei Wagner völlig zu. Nietzsche fiel es gleich bei seinem ersten Zusammentreffen mit Wagner (November 1868) auf, daß dieser so gern den Leipziger Dialekt

imitiere. Wagner fürchtete 1849 bei seiner Flucht, man möchte in Lindau aus dem Widerspruche seines württembergischen Passes und seines sächsischen Dialektes Verdacht schöpfen und bemühte sich auf der Reise, die nötigsten Worte in schwäbischer Mundart einzuüben. In Wagners gedruckten Werken dagegen würde die Suche nach sächsischen Idiotismen sich kaum ergiebig erweisen. Die besonderen Charakterzüge des sächsischen Volksstammes, dessen Verwandtschaft mit den um die Wartburg lagernden Thüringern schon die Sprache bekundet, stellt Heinrich Laube, der so manches Jahr in Leipzig verlebte, in seiner knappen Art in den „Erinnerungen" zusammen: In Sachsen, dieser deutschen Kolonie auf slawischem Boden, sei der Typus des Mitteldeutschen „eine ganz besondere Mischgattung geworden. Nüchtern, verständig, arbeitsam, sparsam und rationalistisch in den höheren Fragen von Staat und Religion. Rationalistisch will sagen: trocken, verständig und jede Zutat der Phantasie abweisend. Dabei zäh und hartnäckig, ja, wenn's sein muß, auch tapfer. Im geselligen Verkehr durchaus liebenswert, höflich." Mit Ausnahme des letzten Zuges trifft diese Charakteristik viel mehr für den knorrigen Schlesier Laube zu, als für den Sachsen Wagner. Im Hinblick auf ihn hat Hugo Dinger Züge der besonderen obersächsischen Art hervorzuheben gesucht. Der Sachse sei gutmütig, weichherzig und unegoistisch, nachgiebig und leicht durch andere zu bestimmen, doch auch leicht gereizt und von einer Empfindlichkeit, die sich in augenblicklicher Bosheit äußern könne, aber sich auch unschwer wieder begütigen lasse. Maßlos aufbrausende Heftigkeit mit kindlicher Gutmütigkeit vereinigt ist jedenfalls zeitlebens Wagner eigen gewesen, mag dabei nun Stammesart oder Persönliches vorgewaltet haben. An den besonderen sächsischen Humor

dagegen erinnert nicht bloß Wagners Vorliebe für Wortwitze, sondern erinnern auch viele seiner in scherzhafter Laune niedergeschriebenen Gedichte. An Stelle der vielgenannten sächsischen Höflichkeit ist bei Wagner wirkliche Herzensgüte zu rühmen. Aber die Eigenschaft der sächsischen Findigkeit, wie sie in der halb ernsten, halb spöttischen Bezeichnung der hellen Sachsen zum Schlagwort geprägt wurde, mochte der stets auf Neues sinnende, auch in verzweifelter Lage noch Hilfsmittel entdeckende Meister immerhin als eine gute Gabe seines Stammes auf den rauhen Lebensweg mitbekommen haben. Wenn Wagner gegen die ihm feindlich gesinnte Vaterstadt eine nur zu gerechtfertigte Bitterkeit empfand, so verlor er doch nie die Anhänglichkeit an die Geburtsstadt. Als er noch 1873 den ihn modellierenden Bildhauer Gustav Adolf Kietz durch die Grimasse eines „echten Leipziger Gassenbubengesichts" neckte, meinte er auf Frau Cosimas Vorwurf hin: „Nun, was ist denn da weiter, das sind Erinnerungen für Kietz, er ist ja auch ein Leipziger." Ganz als Sachse fühlte sich Wagner jeder Zeit in der warmen Anhänglichkeit an sein angestammtes Fürstenhaus. Dies Gefühl, das „jedem Sachsen angeborene innige und unbedingte Vertrauen zu seinem Landesvater", betonte er nicht bloß, als er sich wegen der Aufführung des „Rienzi" bittend an den König wandte und in der Dichtung seiner beiden offiziellen Festkantaten, sondern selbst in der ihm so oft vorgeworfenen revolutionären Dresdner Rede bekannte er als Sachse seine reine Liebe, „die volle, warme Überzeugung der Liebe" zu seinem König.

Bei dem starken slawischen Einschlage, den die Bevölkerung des heutigen Königreichs Sachsen im Unterschied zur ungemischten germanischen Stammesreinheit der Niedersachsen und Westfalen in ihren alten Wohnsitzen

aufweist, haben Gegner Wagners, die lächerlicherweise ja auch in dem Schwaben Schiller noch Spuren keltischer Urvorfahren herauswittern wollten, an seinen Werken Züge slawischen Geschmacks tadeln zu können geglaubt. Im Gegensatze dazu hat nicht bloß Wagner selbst gemeint, er sei „ganz speziell germanisch zur Welt gekommen", sondern Franz Liszt äußerte sogar einmal sein Bedenken über den „ausschließlich germanischen" Charakter der Werke des „erzdeutschen Dichters und Komponisten". Den Familiennamen hat zwar Ernst von Wolzogen humorvoll von „gewagtem Wagen" seines Trägers abgeleitet, wie schon Wagner selbst in einem seiner Gedichte auf eine ähnliche Etymologie anspielt. Der Name wird aber wahrscheinlicher den ursprünglichen Beruf der deutschen Handwerkerfamilie bezeichnet haben, wie auch Wagner selbst neueren „deliziösen Namen" gegenüber spottete: „Wir armen, alten Bürger- und Bauerngeschlechter müssen uns mit den recht kümmerlichen Schmidt, Müller, Weber, Wagner für alle Zukunft begnügen." Die Kunstfertigkeit des Webers und des die Wanderhütte auf rollenden Rädern bauenden Wagners werden von Hans von Wolzogen als früheste arische Handwerke gerühmt.

Der älteste noch nachweisbare Ahne des Ton- und Wortdichters, Samuel Wagner (1643—1705), war freilich schon nicht mehr Handwerker, sondern Schulmeister zu Thammenhain und nach Glasenapps begründeter Vermutung selber bereits Sohn eines evangelischen Volksschullehrers. Und diesem Berufe blieben dann auch Samuel Wagners Sohn, Emanuel (1664—1726), und zweiter Enkel, der jüngere Samuel (1703—50), treu, der erstere über 22 Jahre lang zu Colmen, dann zu Dornreichenbach, der letztere zu Müglenz der Schule waltend. Von dem jüngeren Samuel ist die ja eigentlich selbstverständliche Verbindung des Schul-

amts mit der Stelle als Organist und Kantor eigens bezeugt. Die Pflege der Musik ist also bei den drei ältesten Vorfahren des Meisters schon von Amts wegen gegeben. In Heinrich von Steins dramatischen Bildern „Helden und Welt", deren Vorwort Richard Wagners letzte vollendete Arbeit bildet, wird geschildert, wie ein Kantor mit seinem jungen Weibe in seine zerstörte Amtswohnung zu Arnstädt einzieht. Stein hat für seine ergreifende Szene den Großoheim Johann Sebastian Bachs zum Helden gewählt. Unsere Vorstellung kann an die Stelle Heinrich Bachs Samuel oder Emanuel Wagner setzen, die in einer der kriegerischen Notzeiten, wie sie das arme Sachsenland auch nach dem Westfälischen Frieden noch des öfteren zu erdulden hatte, in der geplünderten Wohnung doch als „Schatz des Hauses" zu ihrem Troste und als „des Unmuts Überwinder ein köstliches Kleinod vom Himmel" finden, das einfache Clavicymbalum. Gesegnet in diesem einzigen Besitz, fühlen sie von Lebensnot und böser Furcht sich schon auf Erden erlöst, wenn im kräftigen Choral ihr Gottvertrauen tönenden Ausdruck findet. So hat der in Paris sich nach dem Vaterlande sehnende junge Wagner „deutsches Musikwesen" geschildert: In stillen, anspruchslosen Familien befinde sich die deutsche Musik so recht einheimisch, und „hier, wo die Musik nicht als Mittel zu glänzen, sondern als Seelenerquickung angesehen wird, ist sie zu Hause. Der Deutsche lernt die Kunst ergründen und wird somit endlich selbst zum Tondichter. Dieses Bedürfnis vererbt sich nun vom Vater zum Sohne, und die Befriedigung desselben wird somit ein wesentlicher Teil der Erziehung". Er hat aber in der Erregung der Revolutionszeit auch dessen gedacht, was von den Ahnen sächsischer Bürger und Bauern, deren Taten kein Archiv verzeichne, an „Leiden, Hörigkeit, Druck und Knechtschaft aller Art in dem großen, unleug-

baren Archiv der Geschichte des letzten Jahrtausends eingeschrieben steht".

Als ein von den schulmeisterlichen Vorfahren vererbtes musikalisches Bedürfnis mögen wir in diesem Sinne auch Richard Wagners Drang nach Erwerbung musikalischen Wissens auffassen. Doch nicht in ununterbrochener Reihenfolge sollte auf die Lehrer und Kantoren der Tondichter folgen. Der jüngere Samuel Wagner hatte den Ehrgeiz und die Mittel, seinen Sohn Gottlob Friedrich (17. Februar 1736—1795) an der Landesuniversität studieren zu lassen, natürlich Theologie, aber die Erfüllung seines Wunsches sollte er nicht mehr erleben. Zwar war Gottlob Friedrich von 1759 bis 1765 als Student der Theologie eingeschrieben, aber in diesem Jahre wurde dem Studenten ein Sohn geboren, noch ehe dessen Mutter seine gesetzliche Gattin geworden war. Schon Glasenapp, der dies und die erst vier Jahre später erfolgende Verheiratung aus den Akten feststellte, führte dazu Goethes Verse an:

„Urahnherr war der Schönsten hold,
Das spukt so hin und wieder."

Der Theologe wurde nun 1765 städtischer Assistenz-Akziseneinnehmer am Rannstädter Tor und schon 1769 Obereinnehmer der Kurfürstlichen Generalakzise. Im Jahre darauf wurde ihm nach dem Tode des zu früh erschienenen Sprossen wieder ein Knabe geboren, und dieser, Karl Friedrich Wilhelm Wagner (1770—1813), sollte der Vater Meister Richards werden.

Richard selbst konnte natürlich weder von dem schon ein halbes Jahr nach der Geburt des Knaben entrissenen Vater (gestorben 22. November) noch an die 1814 gestorbene Großmutter von Vaterseite, Johanna Sophia, geborene Eichel, eigene Erinnerung bewahren. Tristans Klage

um den früh entschwundenen Erzeuger und Siegfrieds Frage: „Wie sah wohl mein Vater aus?“ konnten auch von dem Dichter selbst in jungen Tagen ausgesprochen werden. Aus der Kinderzeit blieben Wagner dagegen in freundlichem Angedenken des Vaters unvermählte Schwester, Tante Friederike (geboren 1778) und jüngerer Bruder, der für Richards Bildung so wichtige Onkel Gottlob Heinrich Adolf (14. November 1774—1. August 1835). Ihm bekannte sich der Meister nachdrücklich für bedeutende Anregungen verpflichtet, wie er denn auch im Jahre 1870 einmal freudig berichtete, daß es ihm mühsam gelungen sei, gedruckte Schriften des Oheims aufzutreiben. Aus Adolf Wagners Dichtungen und literargeschichtlichen Arbeiten vermögen auch wir noch unmittelbar die reiche Gedankenwelt des vielseitigen und gründlichen Gelehrten zu erfassen. Ihn lockte bereits ein und das andere Problem, das seinen Neffen später ernstlich beschäftigen sollte. Wie eine noch erhaltene Büste Adolf Wagners Ähnlichkeit mit Richards Gesichtszügen aufweist, so zeigt auch die Handschrift von Onkel und Neffen auffallende Ähnlichkeit. Beim Vater sind wir einzig auf Nachrichten anderer über ihn angewiesen. Doch auch diese lassen Eigenschaften Friedrich Wagners erkennen, die bei seinem großen Sohne weiterwirken. Von dem Vater haben die sämtlichen Kinder die Neigung zum Theater geerbt, welche die meisten von ihnen frühzeitig drängte, den Beruf des Sängers oder Schauspielers sich zu erwählen. Der Vater gehörte zu den Stützen des Leipziger Liebhabertheaters, das auch jedesmal in Tätigkeit treten durfte, wenn der Kurfürst oder einer seiner Söhne nach Leipzig herüberkam. Natürlich waren Friedrich Wagner und seine Frau auch eifrige Besucher des öffentlichen Theaters in Leipzig, das am 6. Oktober 1766 mit Johann Elias Schlegels Trauerspiel „Herr-

mann" eröffnet worden war. Der Student Goethe hatte dieser ersten Vorstellung beigewohnt und sich gefreut, als seines Lehrers Öser Vorhang mit der schwer zu deutenden Shakespeareverherrlichung, den er hatte entstehen sehen, nun im neuen Hause die allgemeine Neugierde erregte. Von den Mitgliedern der Leipziger Bühne verkehrten gar manche in dem mitten in der Stadt gelegenen gastlichen alten Hause zum roten und weißen Löwen am Brühl Nr. 313 (später Nr. 88), das erst 1886 einem Neubau (jetzt Nr. 3) Platz machen mußte. Von diesen Bekanntschaften mit Theaterleuten ging die mit Ludwig Geyer bald in eine vertraute Freundschaft über, die nach Friedrich Wagners frühem Tode für die zahlreiche hinterbliebene Familie von größter Bedeutung werden sollte.

Der ältere Sohn des kurfürstlichen Steuerbeamten, Karl Friedrich Wilhelm Wagner, hatte in Leipzig Rechtswissenschaft studiert. Am 10. April 1793 wurde er im Rat der Stadt „in Notarium creiret", am 1. April 1794 zum Vizeaktuarius am Stadtgericht, 1805 zum Aktuarius befördert. Im gleichen Jahre ist er am 13. März in die Leipziger Freimaurerloge aufgenommen worden. Es mag dahingestellt bleiben, ob die Familienüberlieferung, der zufolge er im Dezember 1806 von dem französischen Stadtkommandanten Marschall Davoust mit der Neuordnung des Leipziger Polizeiwesens betraut worden sein soll, den Tatsachen entspricht. Jedenfalls machten den als hervorragend tüchtig geltenden jungen Beamten seine Sprachkenntnisse für den mit der Schlacht von Jena auch für Sachsen beginnenden Zeitabschnitt französischer Oberherrschaft und fortwährender Truppendurchzüge für eine besonders verantwortungsvolle Stellung im Leipziger Polizeiwesen vorzüglich geeignet. Als aber Sachsen 1813 zum Kriegsschauplatz wurde, da wuchs auch die Arbeits-

menge und Arbeitslast des pflichttreuen Chefs der städtischen Sicherheitspolizei. Im Juni suchte er mit seiner ganzen Familie, die durch Richards Geburt auf neun Kinder angewachsen war, in dem nahen Stötteritz Erholung. Allein bald rief ihn der Dienst in die Stadt zurück. Die vor deren Toren geschlagene Völkerschlacht füllte die Stadt mit Verwundeten. In rastlosem Bemühen, all das Elend soviel wie möglich zu lindern, erlag Wagner ebenso in Leipzig, wie zwei Monate später Fichte in Berlin, nach kurzer Krankheit der Ansteckung des Lazarettfiebers.

Am Sterbebette des tüchtigen Mannes trauerte seine kinderreiche Witwe. Am 2. Juni 1798 hatte Friedrich Wagner gefreit. Seine Auserwählte, Johanna Rosina Peetz (Päz), geboren am 19. September 1774 zu Weißenfels an der Saale, war, wie Schillers Mutter, die Tochter eines Weißbäckermeisters. In der glücklichen Ehe folgte der Geburt zweier Knaben (1799 und 1801) die der ersten Tochter Johanna Rosalie (1803), der wieder ein Bruder und dann vier Schwestern sich anschlossen, bis zwei Jahre später nach zweijähriger Pause Richard die lange Reihe schloß. Aus der folgenden, am 28. August 1814 zu Bödewitz (in der Nähe von Leipzig) vollzogenen Ehe der Mutter erwuchs dann Richard im Mai 1815 noch eine Stiefschwester, welche sein treuer Spielkamerad werden sollte, Cäcilie Geyer, die erst 1893 verstorbene Gattin des Buchhändlers Eduard Avenarius und Mutter des Dichters Ferdinand Avenarius. Die übrigen Geschwister haben, mit Ausnahme der treu mitfühlenden Rosalie, die schon 1837 als Gattin Oswald Marbachs aus dem Leben schied, und Klaras (1807—75), der Frau des Sängers, späteren Kaufmanns Wolfram, nicht bloß dem Genius kein Verständnis erwiesen, sondern sind, wie das älteste Familienglied Albert mit seiner Tochter Johanna Wagner-Jach-

mann und Luise, die Gattin des einflußreichen Verlegers Friedrich Brockhaus, dem Bruder offen und versteckt feindlich entgegentreten, solange ihr Beistand ihm von Nutzen hätte sein können. An Klara dagegen schrieb Richard noch 1867 bei Abfassung seiner Biographie, wie lebhaft und nahe „Du, liebe Schwester, in der Erinnerung unserer gemeinschaftlichen Erlebnisse vor mir stehst, wie innig und gerührt ich Deiner gedenke".

Hatte der Knabe den Vater, dessen Namen er trug, niemals mit Bewußtsein geschaut, so gestaltete sich das Verhältnis zur Mutter und zum Stiefvater Geyer um so inniger. Siegfried unter der Linde, Parsifal bei der Kunde von seiner Mutter Herzeleide Tod und Kundrys erstem Liebeskuß als letztem Gruß der Mutterliebe haben ihres Dichters eigenstem Fühlen, schmerzlicher Erinnerung an die liebe Mutter Ausdruck gegeben. Im Februar 1848 war die vierundsiebzigjährige Frau gestorben. In dem verbannten Sohne zitterte also noch der frische Schmerz um ihren Heimgang nach, als er seinen Jung-Siegfried klagen ließ:

Ach! möcht' ich Sohn
meine Mutter seh'n!
Meine — Mutter! —

Er, ihr jüngster Sohn, hatte der Teuren so viele Sorgen bereitet. Noch zu ihrem vorletzten Geburtstag kam die tiefe Kindesliebe in einem Briefe aus Dresden am 16. September 1846 zu überwältigendem Ausdruck.

Selbst von denen, die den Künstler Wagner bewundern, sind sich viele nicht klar darüber, daß diese Kunst eben in dem Menschen Wagner ihre tiefsten Wurzeln hat, obwohl Wagner selbst es schon 1851 in der „Mitteilung an meine Freunde" ausgesprochen hat, daß die keine Freunde seiner Kunst sein könnten, welche

dem Menschen ihre Sympathie versagten. „Ist die Absonderung des Künstlers vom Menschen eine ebenso gedankenlose, wie die Scheidung der Seele vom Leibe, und steht es fest, daß nie ein Künstler geliebt, nie seine Kunst begriffen werden konnte, ohne daß er, mindestens unbewußt und unwillkürlich auch als Mensch geliebt und mit seiner Kunst auch sein Leben verstanden wurde, so kann weniger als je, gerade gegenwärtig und bei der heillosen Mißbeschaffenheit unserer öffentlichen Kunstzustände" — und dies Übel ist im Eingang des zwanzigsten Jahrhunderts nicht geringer als um die Mitte des neunzehnten — „ein „Künstler meines Strebens geliebt, und seine Kunst somit verstanden werden, wenn dieses Verständnis und jene ermöglichende Liebe nicht vor allem auch in der Sympathie, d. h. dem Mitleiden und Mitfühlen mit seinem allermenschlichsten Leben, begründet ist."

Der leidenschaftliche Haß, wie die entschiedene Liebe, die Wagners Werke geweckt haben, erklärt sich eben aus dem starken Hineinragen seiner Persönlichkeit; zu ihr, zum Menschen Wagner muß man Stellung nehmen. Um den Menschen in seiner ganzen Liebenswürdigkeit und Gefühlstiefe, die edle Naturmacht des künstlerischen Menschen und menschlichen Künstlers mit einem zu erfassen, gibt es aber kaum ein einfacheres und ergreifenderes Hilfsmittel als eben jenen Geburtstagsbrief an die Mutter, die „süße, holde Mutter". In der Hinwendung zu ihr gedenkt der im Kampf stehende Mann der eigenen, durch sie geschützten und gepflegten Jugend. „Nur in dem Bewußtsein, daß du noch unter uns weilst, können deine Kinder sich noch recht deutlich als eine Familie fühlen. Die das Leben dort und dahin zerstreut, hier und dort neue Verwandtschaftsbande knüpfen ließ, denken sie an dich, die alte Mutter, die keine anderen Bande auf

dieſer Welt fand, als die, welche ſie an ihre Kinder knüpfen, ſo ſind alle auch wieder eins, ſind deine Kinder! Nun gebe Gott, daß uns dies Glück noch für recht lange beſchieden ſein möge; daß Gott dich noch recht lange bei klarem Bewußtſein erhalte, um dir auch die einzige Freude, die du auf der Welt haben kannſt, die Freude, dem Gedeihen deiner Kinder mitfühlend zuzuſehen, bis an dein Ende zuteil werden zu laſſen. Fühl' ich mich ſo bald gedrängt, bald gehalten, immer ſtrebend, ſelten des vollen Gelingens mich erfreuend, oft zur Beute des Verdruſſes über Mißlingen, fühl' ich mich faſt immer empfindlich verletzt durch rohe Berührungen mit der Außenwelt, die, ach, ſo nur ſo ſelten, faſt nie!, dem inneren Wunſch entſpricht, ſo kann mich einzig nur der Genuß der Natur erfreuen; wenn ich mich ihr oft weinend und mit bitterer Klage in die Arme werfe, hat ſie mich immer getröſtet und erhoben, indem ſie mir zeigt, wie eingebildet alle die Leiden ſind, die uns beängſtigen. Streben wir zu hoch hinaus, ſo zeigt uns die Natur recht liebevoll, daß wir ja nur ihr angehören, daß wir ihr entwachſen, wie dieſe Bäume, dieſe Pflanzen, die ſich aus dem Keim entwickeln, aufblühen, ſich an der Sonne erwärmen, der kräftigenden Friſche ſich erfreuen und nicht eher welken und erſterben, als bis ſie den Samen ausgeſtreut, der nun wieder Keime und Pflanzen treibt, ſo daß das einmal Erſchaffene in immer erneuter Jugend fortlebt. Wenn auch ich mich nun ſo recht innig der Natur angehören fühle, wie ſchwindet da jeder eigene Egoismus, und wenn ich jedem guten Menſchen die Hand reichen möchte, wie ſollte es mich dann nicht um ſo viel eher nach der Mutter verlangen, deren Schoß ich entkeimte und die nun welkt, da ich blühe! Wie müſſen wir dann lächeln über dieſe wunderlichen Irrungen und Verkehrtheiten unſerer menſchlichen Geſellſchaft, die ſich peinigt, um

Begriffe zu erfinden, durch die jene lieblichen Bande der Natur so oft verwirrt, getrennt und verletzt werden! Wie wenn ich aus dem Qualm der Stadt hinaustrete in ein schönes belaubtes Tal, mich auf das Moos strecke, dem schlanken Wuchs der Bäume zuschaue, einem lieben Waldvogel lausche" — wir sehen dabei, wie viel der mit den Vöglein plaudernde Siegfried von Wagners persönlichem Naturempfinden empfangen hat — „bis mir im traulichsten Behagen eine gern ungetrocknete Träne entrinnt, so ist es mir, wenn ich durch allen Wust von Wunderlichkeiten hindurch meine Hand nach dir ausstrecke, um dir zuzurufen: Gott erhalte dich, du gute alte Mutter!"

In Viktor Hehns „Gedanken über Goethe" finden wir eine Betrachtung über die „Naturformen des Menschenlebens" bei Goethe. An diesen glücklich geprägten Ausdruck erinnert Wagners einzigartiger Geburtstagsbrief. Er gestattet uns Einblick in die Tiefe seiner geheimsten Empfindungswelt. Wie er nicht etwa absichtlich eine Parallele zieht, sondern so einfach und selbstverständlich Menschen- und Pflanzenleben als die gleichen Daseinserscheinungen, gleichen Gesetzen unterliegend, als etwas Zusammengehöriges empfindet, die ewig neu gebärende Natur und den fruchtbaren Schoß des Menschenweibes einander vergleicht, das offenbart zugleich, wie er selbst sich der Natur verwandt fühlt. Wer so empfindet, der handelt und schafft nicht aus Willkür und mit kleinen Absichten, sondern einem inneren Gesetze, dem ihn zwingenden Naturdrange folgend in ungetrübter Wahrhaftigkeit. Derart gibt uns dieses vertraute Bekenntnis an die Mutter, das uns den Menschen in so liebevoller Milde und unendlich liebenswert erscheinen läßt, gleichsam das Grund- und Leitmotiv, um den Vielverkannten in seinem ganzen Wesen, Kämpfen und Leiden liebend zu verstehen. Denn ein anderes Verstehen echter

Heldengröße gibt es nicht, als das, zu dem uns Liebe und Ehrfurcht leiten.

Von Wagners Mutter ist nicht so viel und so Anziehendes zu berichten, wie von der Frau Rätin Goethe aus dem Hause am Hirschgraben zu Frankfurt am Main. Das gespannte Verhältnis zur Orthographie hatte Frau Wagner wohl mit Goethes Mutter gemeinsam, aber weder „Lust zu fabulieren" noch besondere musikalische Begabung konnte der Dichter-Komponist von seiner Mutter erben. Dem vorwiegend männlichen Charakter von Wagners Genie entspricht auch die geistige Vererbung von seiten der männlichen Vorfahren, des Vaters Vorliebe für das Theater, des Oheims Adolf Drang nach wissenschaftlicher Vertiefung. Die Geistesgegenwart dagegen, mit der Frau Johanna Rosina Mängel ihrer Bildung durch „originelle Antworten" auszugleichen verstand, ihre unerschöpfliche Güte, Frömmigkeit und Natürlichkeit hat der dankbare Sohn stets gerühmt und mag sie von ihr geerbt haben. Wenn er von seiner Mutter sprach, so wurde sein Ton herzlicher. Und er sprach gern von ihr, noch am letzten Abend seines Lebens erzählte er den eigenen Kindern am Kamin des venezianischen Palastes von seinem „lieben Mütterchen".

Frau Wagner war gleich ihrem jüngsten Sohne nicht groß von Gestalt, aber, wie ihr Bildnis zeigt, eine schöne Frau, ausgestattet mit natürlichen Geistesanlagen, praktischem Blick und frischem, nicht leicht versagendem Mutterwitz. Witz und Heiterkeit, wie ihre Menschenkenntnis, mit der sie auch in schwierigen Lagen sich behauptet und geschickt „sich die Dinge so gut als möglich zurechtlegt", hat sie ihrem Richard vererbt. Ihre Tochter Cecilie rühmt, welch hohe Achtung die schlichte Mutter überall genossen habe. Obwohl ihre Mittel karg genug bemessen waren, hat

sie es verstanden, auch als Witwe ihrer Familie die Anziehungskraft für Künstler zu erhalten, die der kunstfreundliche Polizeiaktuar, ihr erster Gatte, seinem Hause verliehen hatte. Wie sorgenvoll mochte sie ihre Kinderschar überblicken, als der Vater und Ernährer so frühzeitig dahinstarb, und dies zu einer Zeit, da jede einzelne, auch reicher bemittelte Familie unter den Nachwirkungen der Kriegswehen litt, die über Land und Stadt dahingegangen waren!

Haben wir auf Stadt und Familie geblickt, aus denen Richard Wagner hervorgegangen ist, so braucht bei Nennung seines Geburtsjahres und -Ortes nicht erst an den Geist erinnert zu werden, der damals von Breslau aus durch die deutschen Lande wehte und trotz des politischen Bündnisses zwischen dem sächsischen König und Napoleon 1813 auch sächsische Jünglinge nach Theodor Körners Beispiel unter Preußens befreiende Fahnen trieb. Wagner selbst hat noch 1879 nicht ohne Selbstgefühl hervorgehoben, daß er „geboren im Jahre der Völkerschlacht". Von der Tiefe und Lebhaftigkeit seines deutsch-nationalen Empfindens legt sein ganzes Leben und Streben seit den Tagen, da er sich im Gegensatze zu seiner Pariser Umgebung erst seiner deutschen Art völlig bewußt geworden war, ein ununterbrochenes Zeugnis ab. Mehr als der von selbst ins Auge fallenden politischen Konstellation im Augenblicke seiner Geburt haben wir indessen einer anderen, der allgemeinen geistigen, zu gedenken. Goethe stand damals im 65. Lebensjahre; mit der Tragödiendichtung hatte er abgeschlossen. Sechs Jahre waren seit dem ersten Erscheinen seines „Faust", acht Jahre seit Friedrich Schillers Tod vergangen. Heinrich von Kleist war nur anderthalb Jahre vor Wagners Geburt aus dem Leben geschieden, sechsundzwanzig waren seit Glucks, einundzwanzig seit Mozarts Tode verstrichen. Vor sechs-

undzwanzig Jahren hatte die erste Aufführung von Mozarts „Don Giovanni", der Schiller eine Neugeburt der Tragödie durch Hilfe der Musik erhoffen ließ, vor zweiundzwanzig die der „Zauberflöte" stattgefunden. Beethovens „Fidelio" war vor sieben Jahren in Wien durchgefallen und seine Umarbeitung errang erst 1814 einen mäßigen Erfolg. Aber von Beethovens Symfonien waren die Eroika, C-Moll, Pastorale bereits geschrieben. Der siebenundzwanzigjährige Weber, der zwei Jahre später zur Leitung der neu gegründeten deutschen Oper nach Dresden berufen wurde, sollte noch acht Jahre bis zur Vollendung des „Freischütz", zehn bis zur „Euryanthe" nötig haben. Vier Jahre nach Wagners Geburt trat Grillparzer mit seiner „Ahnfrau" zum erstenmal als Dramatiker hervor. Im Jahre 1808 hatte Friedrich de la Motte Fouqué als der erste seit Hans Sachs eine Dramatisierung des Nibelungenstoffes, und zwar nach der nordischen Überlieferung, gewagt, 1810 seinen „Sigurd der Schlangentöter" zur Trilogie ergänzt und 1818 sein Heldenspiel von Baldurs Tod veröffentlicht. 1812 gab von der Hagen die „Edda" heraus. 1815 ließen die Brüder Grimm ihre neuhochdeutsche Übertragung der Heldenlieder der „Edda" erscheinen, nachdem von der Hagen und Büsching schon 1809 in ihrem „Buch der Liebe" die vergessene Kunde von der „wunderbarlichen und fast lustigen Historie von Herr Tristanen und der schönen Isalden" erneuert hatten. Der Bund zwischen romantischer Dichtung und wissenschaftlicher Erforschung des germanischen Altertums, ohne den Wagners Werke unmöglich gewesen wären, war so bei seiner Geburt bereits geschlossen. Aber auch der Helfer, der zum Bunde mit Wagner selbst bestimmt war, Franz Liszt, hatte zwei Jahre vorher sein Dasein begonnen. Und als ob den Strahlen des die Taten des

Jahres 1813 vorherkündenden Kometen besondere Kraft eigen gewesen, haben außer Johanna Wagner noch zwei Mütter im Anfang des Befreiungsjahres Söhne geboren, die in der Geschichte des deutschen Dramas einen Ehrenplatz einnehmen sollten. Am 11. Februar 1813 ist im benachbarten Thüringen zu Eisleben Otto Ludwig, der in seiner Jugend vergeblich über ein Zusammenwirken von Poesie und Musik im Drama nachsann, geboren worden, am 18. März oben in Ditmarschen Friedrich Hebbel, dessen Nibelungentrauerspiel in drei Abteilungen im Mai 1861 auf der Weimarer Bühne seine Uraufführung erleben sollte, eben dort, wo Liszt vergeblich gehofft hatte, seines Freundes Nibelungenwerk zum erstenmal vorzuführen. Gerade einen Tag nach Wagners Geburt traf Ernst Theodor Amadeus Hoffmann als Kapellmeister der Secondaschen Operngesellschaft in Leipzig ein, der geniale Erzähler des Kampfes der Sänger auf der Wartburg, der selber mit der dreifachen Begabung des Dichters, Tonsetzers, Zeichners ausgestattet, als Theoretiker zu den Vorbereitern eines neuen Musikdramas gehört. Gerade Hoffmann veranlaßte einen wunderbaren Zufall. Er hatte für seine erste zur Veröffentlichung bestimmte Dichtung, die „Fantasiestücke in Callots Manier", Jean Paul um ein Geleitwort gebeten. Und der Hesperusdichter schrieb am 24. November 1813, als Richard Wagner eben ein halbes Jahr alt geworden war, zu Bayreuth seine Vorrede, die er mit dem Wunsche nach „Erscheinung eines hohen Tonkünstlers" schloß. „Denn bisher warf immer der Sonnengott die Dichtgabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinanderstehenden Menschen zu, daß wir noch bis diesen Augenblick auf den Mann harren, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt."

3. Kindheit und Schuljahre

„Wenn Kindesblick begierig schaut,
Er findet des Vaters Haus gebaut;
Und wenn das Ohr sich erst vertraut,
Ihm tönt der Muttersprache Laut;
Gewahrt es dies und jenes nah,
Man fabelt ihm, was fern geschah,
Umflittigt ihn, wächst't er heran.
Man rühmt ihm dies, man preis't ihm das:
Er wäre gar gern auch etwas." (Goethe.)

„Ich war", erklärt Wagner in seinem Lebensbericht, „niemals ein musikalisches Wunderkind gewesen." Zwar habe schon Webers „Freischütz" mächtig auf sein jugendliches Gemüt gewirkt, doch erst die etwa im fünfzehnten Lebensjahre erfolgende Bekanntschaft mit Beethovens Symfonien erregte in mir „eine leidenschaftlich bewußte Hingebung an die Musik". Der Stiefvater Ludwig Heinrich Christian Geyer, geboren zu Eisleben am 21. Januar 1780, hat nicht bloß in den sieben Jahren, in denen er als zweiter Gatte Johanna Wagners an ihren Kindern treulich Vaterstelle vertrat, sondern noch über seinen Tod (30. September 1821) hinaus tiefgehenden Eindruck auf seinen Liebling Richard ausgeübt. „Aus dir hat er etwas machen wollen", sagte dem Knaben die vom Sterbebett in die Kinderstube eintretende Mutter, und dieses gleichsam testamentarische Wort blieb nicht ohne Eindruck. „Ich entsinne mich,

daß ich mir lange Zeit eingebildet habe, es würde etwas aus mir werden."

Ludwig Geyer vereinigte in seiner Person verschiedene Begabungen. Die Notlage, in welche er durch den infolge eines Wagensturzes erfolgten Tod seines Vaters geriet, zwang den Leipziger Studenten der Rechte, aus der bis dahin bloß zur eigenen Unterhaltung getriebenen Porträtierkunst sich fortan den Lebensunterhalt zu gewinnen. Auf den Rat seines Freundes Friedrich Wagner, dem er erst im Jahre 1801, also nach dessen Verehelichung, näher getreten war, versuchte sich Geyer dann als Schauspieler. Das Wanderleben des Bühnenkünstlers führte ihn in der Folge an verschiedene Orte, doch auch immer wieder zurück nach Leipzig, besonders seit er vom Oktober 1809 an der Secondaschen Truppe angehörte. Als ihr Mitglied wurde Geyer dann im Herbst 1817 an das Königliche Theater zu Dresden, das aus der Secondaschen Schauspiel- und Operngesellschaft hervorging, übernommen. Schon im August 1814 war die vereinigte Familie Wagner-Geyer nach Dresden übergesiedelt, wo sie in einem Eckhause der Moritzstraße ihre neue Heimstätte aufschlug.

Wenn ein Roman über Richard Wagners Liebesleben von einer schüchternen Jugendneigung zwischen Geyer und Johanna Peetz zu erzählen weiß, so ist das Dichtung und nicht Wahrheit. Aber gewiß war Geyer nicht bloß von dem Wunsche, der verwaisten Familie eine neue Stütze zu geben, sondern auch von warmer Neigung zu der noch immer schönen Witwe seines Freundes erfüllt, als er die Ehe mit Richard Wagners Mutter schloß. Als dieser nach Jahrzehnten einmal den Briefwechsel Geyers mit seiner Mutter las, fühlte er sich, wie er seiner Stiefschwester Cäcilie gesteht, von dem Inhalt der Briefe „nicht nur gerührt, — sondern wahrhaft erschüttert. Das Beispiel vollständigster

Selbstaufopferung für einen edel erfaßten Zweck tritt uns im bürgerlichen Leben wohl selten so deutlich vor das Auge, als es hier der Fall ist. Ich kann sagen, daß ich über diese Selbstaufopferung unsres Vaters Geyer fast untröstlich bin, und daß namentlich seine Briefe an Albert mich geradeswegs mit Bitterkeit erfüllt haben. Ganz besonders ergreift mich auch der zarte, feinsinnige und hochgebildete Ton in diesen Briefen, namentlich in denen an unsere Mutter. Zugleich aber war es mir möglich, eben aus diesen Briefen an die Mutter einen scharfen Einblick in das Verhältnis dieser beiden in schwierigen Zeiten zu gewinnen. Ich glaube jetzt vollkommen klar zu sehen, wenngleich ich es für äußerst schwierig halten muß, darüber, wie ich dieses Verhältnis sehe, mich auszudrücken. Mir ist es, als ob unser Vater Geyer durch seine Aufopferung für die ganze Familie eine Schuld zu verbüßen glaubte."

Glasenapp gedenkt im Zusammenhang mit dieser Briefstelle der von Wagner selbst im Gespräch mit vertrauten Freunden wiederholt erwähnten Möglichkeit, daß er Ludwig Geyer und nicht Friedrich Wilhelm Wagner sein Dasein zu danken habe. Aber dieser vermuteten „Möglichkeit" gegenüber ist doch auf die unverkennbare Familienähnlichkeit hinzuweisen, die zwischen den Bildnissen Richards, seines ältesten Bruders Albert und seines Oheims Adolf herrscht. Sie lassen verwandtere Züge erkennen als die Bildnisse Richards und Geyers, von welch letzterem der Meister im September 1858 von Venedig aus an die geliebte Frau in Zürich schrieb: „Auf dem Tisch vor mir liegt ein kleines Bild. Es ist das Porträt meines Vaters, das ich dir nicht mehr zeigen konnte, als es ankam. Es zeigt ein edles, weiches, leidend sinnendes Gesicht, das mich unendlich rührt. Mir ist es sehr wert geworden." Das Selbstbildnis Geyers, dessen großes Ölbildnis sich

Wagner zugleich mit dem seiner Mutter und seines Oheims erwarb, entspricht in der Tat dieser Schilderung, und die Photographie gehörte von 1858 an zu den auf Wagners Schreibtisch niemals fehlenden Stücken. Daß Wagner den zweiten Gatten der Mutter, an den allein lebendige Jugendeindrücke sich knüpften, ohne weiteres Vater zu nennen pflegte, beweist im Grunde für die von Wagner selbst erörterte Möglichkeit nicht mehr als die Eintragung „Richard Geyer" statt „Richard Wagner" in den Schülerlisten der Dresdner Kreuzschule und im Konfirmandenverzeichnis.

Von dem herzlichen Familienverhältnisse wie den Neckereien und Reibereien der Geschwister und dem künstlerischen Grundtone im Wagner-Geyerschen Hause erhalten wir eine hübsche Vorstellung aus dem Versgeplauder „Die Überraschung", das Geyer im Jahre 1818 zum Geburtstage der Mutter dichtete. Das Kinderspiel, „der treuen Hausehre gewidmet von ihrem Eheherrn", gibt zugleich eine vollgültige Probe von Geyers echt poetischer Gabe, „um die gemeine Wirklichkeit der Dinge" den Hauch der Dichtung zu weben, indem er humorvoll die Eigenart der Kinder sich im Spiele von jedem selbst schildern läßt. Rosalie, als die älteste, pflegte den jüngeren Geschwistern gegenüber sich als Erzieherin wichtig zu machen, was diese nicht ohne Widerspruch hinnahmen. Und so klagen sie denn auch im Spiele über Rosalie:

„Die will überhaupt hier schalten und walten,
Das Beste ist ihr immer genug,
Ja, sie hält sich allein für klug
Und tut sich gewaltig Ansehn geben,
Und Richard hat immer den härtesten Stand,
Den schuppt sie manchmal an die Wand.
Aber wenn sie auch den Arm abschleckt,
Es hat vor ihr doch alles Respekt.

Auch in den Zukunftsplänen der Kinder, bei deren Aufzählung sie sich ihrer Vorzüge rühmen, verspottet der Stiefvater gutlaunig ihre Schwächen.

Albert: Die Gage macht den Künstler nicht allein,
Es muß auch Kunst zu erblicken sein.
Freilich alle, die zum Theater rennen,
Lassen sogleich sich auch Künstler nennen.
Rosalie: Mit echtem Sinn für Kunst allein
Will ich Thaliens Priesterin sein.
Julius: Wenn ich einmal als Goldschmied erscheine,
Helf' ich den Eltern auf die Beine.
Albert: Wir werden die Eltern so glücklich erblicken,
Daß sie am Ende vor Wohlstand ersticken.
Mit Richarden, glaub' ich, hat's auch keine Not,
Der wird ein zweiter Paul Butterbrot.
Der geht seinen Weg so ganz im stillen,
Und sucht sich nur immer den Magen zu füllen.
Ein guter Freßkünstler ist auch nicht so dumm,
Er findet nicht minder sein Publikum.

Schwerer ist es, sich über die Mitwirkung der zwei kleinsten, Richard und Cäcilie, bei der Geburtstagsfeier zu entscheiden, da sie noch nicht imstande seien, eine Rolle zu lernen. Während die größeren ihre Wünsche vortragen, bilden die beiden eine lebende Gruppe vor dem Bilde der Mutter. Feierlicher und literarischer wird das Spiel „Der Parnaß" gewesen sein, das Geyer zum 9. Februar 1821 für einen Freund der Familie, den gefürchteten Kritiker Hofrat Winkler, den Paten Cäciliens, dichtete. Schon wesentlich gedämpfte Töne zeigt der Humor in einer aus demselben Jahre stammenden Epistel Geyers an den in Breslau weilenden Albert:

Die Zukunft ist dunkel, die Gegenwart matt,
Das Theater kriegt man am Ende satt . . .

Deine Mutter tut kämpfen
Mit Stimmungen und Krämpfen.
Rosalie liegt immer noch in der Druse
Und erholt sich zuweilen am Pflaumenmuse.
Luise — gottlob — wird dicker und fett,
Sie kommt auch beinah nicht mehr aus dem Bett.
Die beiden liegen sich stets in den Haaren,
Wie du selbst hier schon manchmal erfahren.
Regine (Klara) bleibt ihrer Hoffnung treu
Und Ottilie ihrer Schlabberei.
Richard wird groß und grundgelehrt,
Doch Seelenpips (Cäcilie) gern die Weisheit entbehrt.
Adieu! ich muß jetzt wieder pingieren,
Um die Familie für den Winter zu equipieren.

Diese Knittelverse gehören zu jenen Briefen an Albert, deren Lesung nach Jahrzehnten auf den gereiften Richard so erschütternden Eindruck machte. Die im letzten Reimpaare humorvoll angedeutete Sorge findet in einem Briefe vom 13. September 1820 in bitterer Prosa ihren Ausdruck: „Ich bin jetzt sehr hypochondrisch und bedürfte einer Zerstreuung, doch das liebe Brot mahnt mich immer aus allen Ecken und so muß ich denn hypochondrisch bleiben, ich mag wollen oder nicht.“ Allen Kindern seines Freundes gegenüber nahm es Geyer treu und ernst mit seinen Vaterpflichten, nicht bloß mit seinem „Hauskoboldchen“, dem „Kosaken“ Richard, wie er den wilden Knaben in Erinnerung an die ungefügen östlichen Gäste in dessen Geburtsjahr zu nennen pflegte. Der Oheim Adolf Wagner hielt freilich mit seiner Mißbilligung nicht zurück, als von den Kindern seines Bruders eines nach dem andern sich dem „Thalienstall“, wie er in seinem Ärger die Bühne zu schelten pflegte, zuwandte. Luise tat dies schon im Mai 1817, ein Jahr später Rosalie und 1821 auch die dritte Tochter Klara, während Albert das begonnene medizinische

Studium 1820 aufgab, um in Breslau als Sänger seine Theaterlaufbahn zu beginnen. Geyer hatte selber längere Zeit dem Breslauer Theater, dessen Zustand um jene Zeit uns Holtei in seinem Lebensroman schildert, angehört, und wurde nicht müde, dem nun an gleicher Stelle wirkenden Stiefsohn, den er auch einmal in Breslau besuchte und dabei wieder an seiner eigenen früheren Wirkungsstätte einige Gastspiele gab, gute Lehren zu geben, von denen dieser leider wenig Gebrauch machte. „Stecke mehr", schrieb er am 5. Juni 1821, „die Nase in den Generalbaß als in den Don Quixote. Du wirst ordentlich Vorteil davon haben, wenn du diese Schmachtlappennatur bekämpfst, die dich von Jugend auf wie die Erbsünde verfolgt hat." Als Geyer zur Herstellung seiner Gesundheit in Pillnitz weilte, nachdem eine schon im Februar unternommene Badekur nur kurze Zeit gute Wirkung hatte erhoffen lassen, bat er am 14. September 1821 nach allen schon vorausgegangenen Mahnbriefen, Albert möge seine gutgemeinten, vielleicht letzten Worte beherzigen „als heiliges Testament deines Vaters, der nichts hinterlassen kann als das Andenken an seinen besten Willen . . . Bequemlichkeit, nimm mir's nicht übel, hat dich auch zur Wahl eines Standes verführt, den ich gerne täglich verlassen möchte, der mir alle Freude, Ruhe und Gesundheit geraubt hat, denn meine ganze Krankheit sind Lorbeern dieses unglücklichen Standes." Die Freude, wenn er sähe, daß Albert sich energisch zusammennehme, würde die Lebenskraft des Kranken vermehren.

Gewiß hat Geyer durch seinen Beruf, der fortwährende Berührung aller Familienglieder mit Theaterdingen unvermeidlich machte, die schauspielerischen Neigungen der Wagnerschen Kinder erstarken machen. Die Wünsche des Stiefvaters, der selbst den notgedrungenen Abbruch seiner juristischen Studien so bitter empfand, würden seinen

Pflegbefohlenen andere Wege gewiesen haben. Wohl aber hatten diese den Hang zur Bühne von ihrem eignen Vater ererbt, von dem selber wenigstens die älteste Tochter für die Künstlerlaufbahn bestimmt worden war. Geyer dagegen hegte den Wunsch, daß Richard mit gründlicherer Ausbildung, als er selber sie sich hatte erwerben können, ihm in seinem Berufe als Maler nachfolgen möchte. Bei der Absicht, die drei jüngsten Kinder der verführerischen Bühnenlaufbahn fernzuhalten, war es freilich nicht wohl erwogen, wenn Geyer seinen Liebling Richard oftmals zu den Theaterproben mitnahm. Und einmal soll der Knabe auch wirklich mitgespielt haben. Bei der Aufführung von Schillers „Wilhelm Tell" im Dresdner Hoftheater am 19. September 1820, bei der Geyer den Geßler, Klara Wagner den Walter Tell zu spielen hatte, sollte Richard für ein erkranktes Mädchen einspringen und Tells jüngeren Knaben übernehmen, obwohl Geyer meinte, mit seinem Grinsepeter sei nichts anzufangen. Aber die fünf Worte konnte sich der Knabe leicht einprägen. Als nun die Stelle kam, da der kleine Wilhelm Tell sich an Frau Hedwig anschmiegend sagen sollte: „Mutter, ich bleibe bei dir!", rief sein Darsteller: „Kläre, du gehst! Ich will auch mit!" Geyer meinte zwar, Richard habe Begabung zum Improvisieren bewiesen, aber der erste Versuch Wagners, als Schauspieler aufzutreten, blieb trotz der ganz außerordentlichen schauspielerischen Begabung, die er später als Vorleser und beim Einstudieren seiner Werke betätigte, auch sein letzter.

Und doch waren diese Theaterbesuche bei den Proben des Stiefvaters für Richard Wagner von weittragender Bedeutung. Wie der Knabe Goethe frühzeitig durch seinen kleinen französischen Freund Derones einen Blick hinter die Kulissen werfen durfte, so erschlossen sich dem jungen

Richard noch vor seinem siebenten Jahre die Geheimnisse der Bretterwelt. Er durfte halb belustigt, halb staunend Zeuge sein aller der seltsamen Vorbereitungen, deren es benötigt, auf daß dann am Abend die Zuschauer vor den Rampen sich der fertigen Aufführung erfreuen mögen. Man darf der Tatsache dieses frühen Einblicks in den Betrieb und die Technik des Theaters wohl eine nachhaltige Einwirkung auf Wagners ganze Auffassung und Entwicklung zuschreiben. Da Geyer im Schauspiel wie in der deutschen Oper beschäftigt war, Rosalie 1820 als Hofschauspielerin, Klara 1824 als Koloratursängerin an der italienischen Oper angestellt wurde, so gewann der Knabe mit allen drei in Dresden gepflegten dramatischen Kunstgattungen frühe Berührung.

Bekanntlich hat Friedrich Nietzsche in der späteren Zeit, als er in beginnender geistiger Umnachtung die von ihm selbst mit errichtete Ruhmessäule des Bayreuther Meisters haßerfüllt zu zertrümmern strebte, alles Gute und Schlechte in Wagner aus dessen schauspielerischer Begabung abgeleitet. Wenn wir den kleinen Richard bei den Proben gewahren, seine Geschwister sich zur Bühne drängen sehen, so dürfen wir ihn wohl als ein Theaterkind bezeichnen. Und ob wir die Berichte von Wagners Vertrauten hören, welche über die Vortragskunst des lesenden Meisters in höchste Bewunderung gerieten, oder von seinem Walten als Regisseur, seinem unerreichbaren Vorspielen der verschiedensten Gestalten uns erzählen lassen, immer werden wir eine höchste schauspielerische Begabung bei Wagner anerkennen müssen. Um so bedeutsamer ist es, daß er unverleitet von Umgebung und eigener Begabung niemals daran dachte, dem Beispiele von Stiefvater und Geschwistern nachzufolgen. Er überhörte nicht des Onkels Adolf Warnung vor dem „Strom des Komödiantentums“ und beklagte

seinen Tristandarsteller, daß er noch einmal hinein müsse „in den garstigen Mummenschanz" des täglichen Bühnentreibens. Wohl hat der vielerfahrene Meister in der Abhandlung „Über Schauspieler und Sänger" (1872) ungleich tiefer schürfend das Ideal und die notwendige Entartung mimischer Künste, wie ihre besonderen Voraussetzungen im Nationalcharakter aufzudecken vermocht. Es klingt aber doch noch etwas nach von den Anschauungen seines Onkels, der ja auch in andern Fragen dramatischer Kunst seinem großen Neffen in dunkler Ahnung vorangeschritten war, wenn wir erst vernommen haben, wie Adolf Wagner die Kinder seines Bruders vor der Bühnenlaufbahn gewarnt hatte: Er könne bei seinem Durchschauen dieses Standes „nicht anders als ein Leben, das daran hingegeben wird, für weggeworfen erkennen. Es bedarf für den, der das Schauspielerwesen kennt, keiner großen Erörterung darüber, wie sehr es den Menschen ausbrennt, aushöhlt und verflacht, daß es sogenannte Schicksale und Abenteuer herbeiführt, zu geringfügig, um Bildungsmittel für einen Mann zu werden, auf alle Fälle aber hinlänglich bedeutend, um ein Weib zu verbilden. Die wilden Wirbel und Strudel des äußeren Lebens wie das lügenhafte Gaukeln des inneren sind ein zu greller Gegensatz, eine zu arge Spannung, als daß ein weibliches Wesen zumal nicht davon auseinandergerissen und zerstört werden sollte." Wenn der Onkel seinem ältesten Neffen gegenüber mit Geyer zusammentraf in dem Vorwurf, daß Bequemlichkeit Albert zum Komödianten gemacht habe, so war nun freilich dem unzufriedenen, stets aufs Neue sinnenden Richard kein Fehler ferner als die Neigung zu erschlaffend behaglichem Genießen. Des Schauspielers Wirken mußte ihm ein Mittel für seine höheren künstlerischen Zwecke sein, aber dies Spiel des schönen Scheins hätte den selbsttätig Schaffen-

den nie als eigener Lebensberuf anzulocken, hätte ihn niemals zu befriedigen vermocht.

Rastlos mannigfache Geschäftigkeit entwickelte übrigens auch Ludwig Geyer, sowohl gemäß angeborener reicher Begabung als auch um den Bedürfnissen der Familie zu genügen. Aus dem Darsteller des Don Karlos und Max Piccolomini war schon vor Geyers Heirat ein Charakterspieler geworden, der bei seinem „für mehrere Fächer ausgezeichnetem Talente" sich auch in komischen Rollen bewährte. Freiherr Hermann von Friesen erzählt in seinen Erinnerungen an Ludwig Tieck, daß in der Schätzung des Tieckschen Kreises der Schauspieler Geyer zwar an Genialität hinter anderen Mitgliedern des Dresdner Hoftheaters zurückstand, aber durch seine Schulung für ausgezeichnet gegolten habe. „Sein Fach war das der Charakterrollen und Intrigants, in denen er außerordentlich gerühmt wurde. Auch wußte er komische Rollen gut auszufüllen. Außer seiner Schauspielkunst betrieb er auch die der Malerei. Manche seiner Porträtgemälde existieren noch in Dresden." Durch den ihm befreundeten Weber wurde Geyer auch zur Mitwirkung in der deutschen Oper veranlaßt. Im Sommer 1819 hörte Richard zuerst von München und dem König von Bayern, die in ferner Zukunft für ihn so vielbedeutend werden sollten, sprechen, denn Geyer war in seiner Doppeleigenschaft als Schauspieler und Porträtmaler dorthin berufen worden. Im Auftrage der Königin von Sachsen hatte er ihren Bruder König Maximilian I., den Urgroßvater von Wagners wittelsbachischem Schirmherrn Ludwig II., zu malen. Und wie erst schon in Dresdner Kunstausstellungen, so fand jetzt auch in München Geyers Porträtierkunst lebhafte Anerkennung.

Er selber fühlte freilich peinlich das Dilettantische in seinen Arbeiten. Der künstlerischen Sehnsucht seines Innern

gab er in einer seiner Dichtungen, seiner letzten dramatischen Arbeit, Ausdruck. Am 20. Februar 1821 wurde auf der Dresdner Hofbühne, bald auch in Braunschweig und Prag, in Leipzig dagegen erst 1824, Geyers Lustspiel in Alexandrinern „Der bethlemitische Kindermord" mit Erfolg aufgeführt. Geyer hatte schon vorher einige andere Stücke auf die öffentliche Bühne gebracht, wie er als Gelegenheitsdichter in Familien- und Freundeskreise gerne kleine dramatische Scherze verfertigte. Aber „Der bethlemitische Kindermord, dramatisch-komische Szenen aus dem Künstlerleben", ist nicht bloß Geyers beste dichterische Leistung, sondern behauptet auch im Kreise der damaligen Lustspieldichtung mit Ehren seinen Platz. Der Alexandriner war zwar aus dem deutschen Trauerspiele längst verschwunden, aber im Lustspiel, wofür ihn Schillers treuester Freund, Christian Gottfried Körner, empfohlen hatte, dessen Sohn Theodor Körner wie Onkel Adolf Wagner in ihren ein- und zweiaktigen dramatischen Spielen und etwas später noch der junge Immermann angewandt haben, behauptete sich die alte Reimform noch bis in die Anfangszeit des jungen Deutschlands hinein. Richard Wagner hat sich „des sehr hübschen Lustspiels" seines Stiefvaters stets gern erinnert und gar manchesmal mögen ihm in seinen Kämpfen um die Kunst tröstend und stärkend die Verse des geplagten Meisters Klaus wieder aufgelebt haben, der in all seinem Ringen ums tägliche Brot doch „kein größeres Glück, als was die Kunst gewährt" gelten ließ und vor seinem großen geschichtlichen Bilde sich zuruft:

„Wer sich nur selbst vertraut, hat schon gewonnen Spiel,
Gewiß in meiner Brust lebt reines Kunstgefühl.
Wer nicht den Mut besitzt, das Höchste zu erstreben,
Verdient als Klexer nur, als Künstler nicht zu leben."

Wagner muß seine Vorliebe für das letzte Werk des Stiefvaters, dessen ersten Druck in einem Almanach er erst 1870 sich wieder verschaffen konnte, oft und lebhaft geäußert haben, denn zur Feier seines sechzigsten Geburtstags überraschte ihn Frau Cosima durch eine Aufführung des „Bethlemitischen Kindermords". Zusammen mit Peter Cornelius' „Künstlerweihe" wurde das Stück am 22. Mai 1873 im alten markgräflichen Opernhaus zu Bayreuth wieder auf die Bühne gebracht und ist dann auch in einem Neudruck (Reclams Universalbibliothek Nr. 1979) den Lesern wieder zugänglich gemacht worden.

An Goethes Drama „Künstlers Erdewallen" und an des dänischen Romantikers Adam Öhlenschläger seit 1816 in Deutschland verbreiteten, rührenden „Correggio" werden wir in Geyers Lustspiel von den Leiden und heimlichen Freuden des wackern Malers Klaus erinnert. Dem großen historischen Bilde gilt sein Sinnen und seine Liebe, während er wie Goethes Meister um den leidigen Broterwerb ihm zuwidere Porträts malen muß. Und nun erlebt er gar, daß die Kinder für ihr Theaterspiel ihm unter dem stillen Beifall seiner Frau das große Bild zerschneiden. Daß Richard und Cäcilie einen solchen üblen Streich ausgeführt haben sollten, ist erst auf Grund des Lustspiels willkürlich erfunden worden; aber das im Stücke geschilderte Theaterspielen der Kinder mag Geyer selbst auf Grund häuslicher Szenen seinem Lustspiel eingefügt haben. Wenn Geyer am Schlusse des von liebenswürdigem Humor erfüllten Lustspiels dem Maler des biblischen Kindermords seine Sehnsucht gestillt werden und ihn die italienische Reise antreten läßt — der Name des edlen Mäcens Graf Hohenstein erinnert wohl nicht zufällig an Adolf Wagners Freund Graf Hohenthal —, so sollte ihm selber der lebhaft gehegte Wunsch unerfüllt bleiben. Am 30. September

1821 ist der noch nicht einundvierzigjährige treffliche Mann seiner Familie und seiner Kunst allzufrühe entrissen worden.

Wie Geyer trotz seiner beschränkten Mittel es verstanden hatte, in seinem Hause eine anregende Geselligkeit für die Mitglieder verschiedener Kreise zu schaffen, eine Kunst, die seine Witwe ähnlich weiter zu üben wußte, so wurde sein früher Tod in Dresden auch allgemein beklagt. Karl August Böttiger, Goethes Magister Ubique, der schon 1806 seine vielseitige Geschäftigkeit von Weimar nach der Elbestadt verlegt hatte, widmete in der Dresdner Abendzeitung dem auch von Ludwig Tieck geschätzten Schauspieler, Sänger, Maler und Schauspieldichter einen preisenden Nachruf. Wer Geyer kannte, schreibt Böttiger, „war stets zweifelhaft, ob er seiner vielfachen Kunstfertigkeit, oder seiner geistreichen Unterhaltung, oder seinem tiefen Gefühle, wo es Liebe und Pflichterwiderung galt, seinen Beifall zunächst schenken sollte". Geyers eigenen Feinsinn hätten die eigenen Leistungen nie befriedigt. „Ernst war ihm die Kunst, aber fröhlich das Leben, solange noch frischer Mut und volle Lebenskraft in seinen Adern floß." Böttigers Schilderung wird ergänzt und vertieft durch die Charakteristik, welche Geyers Enkel, der Dichter Ferdinand Avenarius, aus der Durchsicht von Briefen und Gelegenheitsdichtungen des Großvaters gestaltete: „Eine lebensprühende Persönlichkeit von fesselnder Liebenswürdigkeit, von seltener Klarheit des Denkens, ja von wahrer Genialität". Avenarius fand es bei Durchsicht der Briefe seines Großvater entzückend, wie Geyer, der „bei beschränkten Vermögensverhältnissen eine große Familie weiterzubringen hatte, ein jedes von deren Gliedern anders und auf die gerade ihm angemessene Weise zu leiten sucht, wie er bald mit ruhigem Ernste vertraulichen Rat erteilt, bald warm ermuntert, bald mit der ihm eigenen milden Toleranz

tröstet, bald seine Ermahnungen mit Humor verzuckert, und immer ohne Phrasen und immer mit guter Wirkung, weil immer am rechten Platze".

Solch treuen väterlichen Berater und Führer verlor der siebenjährige Richard. Die Norne, die so leidig Los ihm beschied, „machte in voller Anarchie das Leben, die Kunst und mich selber zu meinem einzigen Erzieher". Im Zeichnen, das der Knabe auf Geyers Wunsch begonnen hatte, zeigte er sich sehr ungeschickt. „Ich wollte", erzählte er noch bei den ersten Bayreuther Festspielen seinem Biographen Glasenapp, „gern so große Bilder malen wie das lebensgroße des Königs von Sachsen im Atelier meines Stiefvaters, statt dessen sollte ich immer nur Augen zeichnen, das gefiel mir nicht." Aber schon hatte er ohne Anleitung begonnen, auf dem Klavier oft gehörte Melodien für sich zu spielen. Der schwer erkrankte Stiefvater wollte noch einen Tag vor seinem Tode hören, wie weit es Richard in dieser selbst erworbenen Kunst gebracht habe. Als er nun „Üb' immer Treu und Redlichkeit" und den damals noch ganz neuen „Jungfernkranz" Webers vortrug, hörte der junge Spieler im Nebenzimmer den Kranken mit schwacher Stimme zur Mutter sagen: „Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?"

Kietz berichtet seiner Frau, wie Wagner 1873 in Bayreuth nach Vorlesung seines Parsifalentwurfes sich an den Flügel gesetzt und den „Jungfernkranz" so zart, mit einer so wunderbaren Innigkeit und Lieblichkeit gespielt habe, als wenn noch neue Harmonien miteinverleibt worden wären. Dann aber löste er nach seiner Gewohnheit die tiefe Ergriffenheit mit dem Scherze: „Sehen Sie, Kietz, ich kann nicht nur dichten, ich kann auch den ‚Jungfernkranz' spielen." Mochte Ludwig Geyer mit dem geschärften Ahnungsvermögen des Sterbenden aus dem kunstlosen

Klavierspiel des siebenjährigen Knaben etwas Ungewöhnliches herausgehört haben, das ihm die Musik als das künftige Herrschgebiet des zum Zeichnen ungeschickten Kindes erscheinen ließ?

Zunächst fand Geyers letzte Frage über Richards Zukunft keine Beachtung. Schon seit dem Frühjahre 1820 hatte der Sechsjährige angefangen, eine Schule in Dresden, zu besuchen und trotz seines Ungestüms, das ihn „täglich einen Hosenboden auf dem Zaun hängen" ließ, gute Fortschritte gemacht. Nach einer nicht ganz sicheren Überlieferung soll der Knabe, der wegen seiner Kränklichkeit und Schwäche bis zum sechsten Jahre überhaupt kein regelmäßiger Unterricht zuteil geworden war, von Oktober 1820 bis September 1821 die Schule in Posendorf, in der Nähe von Dresden, besucht haben, die von Pastor Christian Ephraim Wetzel geleitet wurde. Einen Monat nach der am 4. Oktober 1821 erfolgten Beerdigung des Stiefvaters wurde Richard zu dessen jüngerem Bruder, den er schon im Jahre vorher in Dresden näher kennen gelernt hatte, nach Eisleben geschickt. Dort traf Richard auch wieder seinen um neun Jahre älteren Bruder Karl Julius, der, wie bereits die ihm zugeteilten Verse in Geyers Geburtstagsspiel gezeigt haben, Goldschmied werden sollte und deshalb schon längere Zeit bei dem Eislebener Onkel in der Lehre war.

Dieser Onkel übte in seiner in der Viktoriastraße Nr. 7 aufgeschlagenen Werkstätte, die er erst am 19. September 1822 mit einem Hause am Marktplatz vertauschte, das Kunsthandwerk des Goldschmieds aus, also das Gewerbe des Nürnberger Meistersingers Pogner, bei dessen Gestalt der Dichter vielleicht von einer Eislebener Jugenderinnerung bestimmt wurde. Seinen Neffen Richard suchte der Onkel Goldschmied erst selber weiterzubilden und ließ ihn

dann, als dieser Unterricht nicht recht fördern wollte, in die von Knaben und Mädchen besuchte Privatschule des Pastors Alt eintreten. Ihre Leitung lag von 1820 bis 1822 in den Händen des Kandidaten der Theologie Wilhelm Weise, eines Sonderlings, der immer Kandidat blieb, da er sich nicht zur Ablegung einer Prüfung entschließen konnte. Auf die Einbildungskraft Richard Wagners wird aber dieser Lehrer besonders gewirkt haben, denn Weise war Lützower Jäger gewesen und ebenso wie Theodor Körner gelegentlich des verräterischen Überfalls bei Kitzen verwundet worden. Wagner hat seiner warmen Vorliebe für Webers Vertonung der Kriegslieder von 1813 und seiner Begeisterung für jene kriegerischen Jünglinge oftmals Ausdruck gegeben. Wenn wir aber hören, daß das erste Notenpapier, das Richard von seiner Mutter verlangte, dazu bestimmt war, die Melodie von „Lützows wilder verwegener Jagd" aufzuzeichnen, so dürfen wir wohl an den Eindruck des Lehrers in Eisleben, als eines Veteranen von Lützows schwarzer Rächerschar, denken. Fast ein Jahr lang, bis in den September 1822, dauerte der Aufenthalt in dem kleinen Bergstädtchen, der „mit vielen Einzelheiten in der Erinnerung des Meisters lebendig" blieb. Das lutherische Bewußtsein war gerade im Gegensatze zu dem katholischen Hofe bei den Dresdnern sehr stark ausgeprägt, und Wagners Familie war fest im Glauben, wie ihre Vorfahren es gewesen waren. Zweifellos hat auch der Knabe besondere Ehrfurcht gegen die Geburtsstätte seines Lieblingshelden Luther empfunden, um so mehr als die große Feier des Reformationsfestes von 1817, bei welcher der König von Preußen das Geburtshaus in der „Dr. Lutherstraße" zur dauernden Erhaltung in seinen besonderen Schutz genommen hatte, gerade in Eisleben noch in frischem Angedenken sein mußte.

Zu einem Freunde in London soll Wagner später geäußert haben: „Wie fühlte ich mich groß, als die schwere Postkarre durch das Eislebener Tor rollte!“ Im Gegensatze zu den größeren und modernen Städten Leipzig und Dresden wird die Altertümlichkeit des kleinen Bergstädtchens einen anheimelnden Eindruck auf Wagner nicht verfehlt haben, der ja später den großen Markt- und Hauptstädten mit der Oberflächlichkeit ihrer öffentlichen Meinung die „Winkel“ des Kleinstädters als fruchtbaren Boden deutschen Ernsts und Gemüts entgegenzustellen liebte. Zweifelhaft möchte es erscheinen, ob schon dieser frühe Aufenthalt in Eisleben dem Knaben Vorliebe für Sagen und Legenden weckte, wie ein Freund der mündlichen Erzählung des Meisters entnommen haben will.

Der Aufenthalt in Eisleben konnte jedenfalls nur als ein zeitweiliges Auskunftsmittel ins Auge gefaßt sein. Der älteste Bruder, Albert Wagner, der wenigstens ab und zu an die ihm durch des Stiefvaters Tod zugefallenen Pflichten gegenüber seinen jüngeren Geschwistern sich erinnerte, wünschte, daß Richard zur Erziehung in das Haus des Onkels Adolf nach Leipzig käme. Allein dieser erklärte, er selber könnte der Erziehung des Knaben nicht die nötige Aufmerksamkeit widmen. Seiner mit ihm im Thomäschen Hause lebenden Schwester Friederike und deren Freundin möchte er aber „auf einen Knaben nie Einfluß gestatten. Die meisten Weiber müssen ja zeitlebens erzogen und gestellt werden wie Uhren, was gar nicht etwa so abwürdigend für sie ist, als es klingen mag, und was bei anderer Einrichtung, als die dermalige unserer Geschlechtsreihe und unseres Jahrhunderts ist, nicht so nötig sein würde, nun aber so ist und sogar bequem für die Guten ist, wenn sie nur gutartig sind.“ Da auch Adolf Wagners Versuch, bei seinem Freunde, dem

Professor Lindner in Leipzig, den Neffen unterzubringen, erfolglos blieb, so kehrte Richard im September 1822 wieder zur Mutter zurück, die nach Geyers Tod aus der in der Seevorstadt gelegenen Waisenhausgasse (Nr. 412) in das Voigtsche Eckhaus am Judenhof, dem heutigen Galerieplatz, umgezogen war.

So gut es dem Knaben in Eisleben, wo er in den ihm fremden Handwerkerkreisen ganz neue Eindrücke empfangen hatte, auch gefallen haben mag, so wird er doch aufgejubelt haben über die Rückkehr in die Familie. Nicht bloß zur geliebten Mutter zog es ihn, er kehrte auch wieder zurück zu seinem besten und vertrautesten Kameraden, zum Schwesterlein Cäcilie. „Wenn Du", schrieb ihr der Verbannte aus Zürich am 30. Dezember 1852 nach Empfang eines Briefes der Stiefschwester, „so einmal wieder Dich an mich wendest, fällt mir doch unwillkürlich unsere Jugendzeit immer ein, wo wir zwei doch eigentlich am meisten zueinander gehörten: keine Erinnerung aus jener Zeit kommt mir, ohne daß Du nicht mit darein verflochten wärest. So mag es wohl auch bei Dir gehen, und, wie man stets die Jugend für die glücklichere Zeit hält, so sehnst Du Dich wohl aus den Widerlichkeiten der Gegenwart auch nach dem, der Dir damals der Nächste war. Die Loschwitzer Strandpartie mit meinen Stiefeln, Humann usw. spielt auch bei mir dann und wann noch ihr Stückchen; hätten wir den Schlüssel nicht in den Kürbis gelegt, wäre damals alles besser abgegangen. Meinst Du nicht auch?"

Das Schlinggewächs der Anekdote soll sich im allgemeinen nicht zu üppig um die architektonischen Linien des biographischen Baues ranken. Aber ein anderes ist es, wenn in jugendlichen Streichen und Spielen schon bedeutende Charakter- und Lebenszüge des Mannes sich ausprägen,

oder derartige kindliche Eulenspiegeleien im Gemüte des Helden selbst solch dauerhafte Erinnerungen hinterlassen haben, wie die wehmütig heiteren Worte in Richard Wagners Brief an Cäcilie Geyer-Avenarius sie erkennen lassen. Auch bei mündlichem späteren Zusammentreffen haben Bruder und Schwester, wie Ferdinand Avenarius bezeugt, über nichts lieber geplaudert als über ihre Kinderstreiche, an denen sich oftmals, aber doch nicht mit gleichem Eifer, auch die zwei Jahre ältere Schwester Ottilie beteiligte. Die von Humor unterstützte unwiderstehliche Liebenswürdigkeit des späteren Wagner bewährte schon das Kind. Die „niedliche dunkelharige" Cäcilie konnte auch bei abweichender Ansicht dem Spielkameraden nie böse sein, „denn entweder hatte er den Mund so voller Kinderwitze, daß ich mitlachte, oder die Augen so voller Tränen, daß ich mitweinte". Als es indessen trotzdem einmal zum Bruche kam, versöhnte Richard die Schwester, indem er selber eine Haube für ihre Lieblingspuppe schneiderte. Aber auch die unerschrockene Hartnäckigkeit des ungebeugten Kämpfers Wagner bewährte schon der Knabe. Einen Hund, der ihm einen Knochen gestohlen hatte, verfolgte er durch mehrere Straßen und ließ auch nicht von seinem Rechte ab, als er durch einen Pferdehuf einen nicht ungefährlichen Schlag vor die Brust erhielt. Doch war es schon damals eine Ausnahme, wenn er einmal in eine feindliche Stellung zur Tierwelt geriet. Auf einer Haltestelle am Wege nach Eisleben soll er den Postillon in Erstaunen versetzt haben, indem er die müden Pferde küßte und ihnen dafür dankte, daß sie ihn so weit gebracht hätten. In Wagners späterem Leben spielen seine Hunde eine so große Rolle, daß er selber eine „Geschichte meiner Hunde" zu schreiben beabsichtigte, und Hans von Wolzogen hat sein Büchlein über Wagners

Beziehungen zur Tierwelt mit gutem Grunde als „Auch eine Biographie" bezeichnet. Cäcilie erzählt, daß ihr Bruder schon als Kind förmlich auf Entdeckung nach Hunden ausging, um mit ihnen Freundschaft zu knüpfen. Da es ihm verboten war, solche vierfüßige Freunde nach Hause zu bringen, mußte Cäcilie einmal einem von ihrem Bruder aus dem Wasser gezogenen Hündchen in ihrem Bett Unterschlupf gewähren. Ein anderes Mal versteckte er selber in seinem Arbeitspult Kaninchen, die er gefunden hatte und vor dem Verkommen schützen wollte. Von der Wut und dem Schmerze, die den Knaben beim erstmaligen Betreten eines Schlachthauses ergriffen, bis zu den Pariser Novellen, in denen er in der Anhänglichkeit des armen deutschen Musikers an seinen Hund sein eigenes Verhältnis schilderte, und von da bis zu der Schilderung des getöteten Schwans im Eingang des „Parsifal" und zu der Bekämpfung der Vivisektion in dem Sendschreiben an Ernst von Weber (Oktober 1879) durchzieht dies liebende Mitgefühl für die Tierwelt Wagners Dichtung und Leben. Seinen Hund und seinen Papagei hat er in trüben Tagen als seine besten Freunde bezeichnet.

Alle die im späteren Leben, sei es in den Nöten von Paris und Dresden oder auf der Höhe seines Daseins in Bayreuth Wagner näher traten, haben Güte als einen Grundzug seines Wesens hervorgehoben, wie auch Gottfried Keller in Zürich den „g u t e n Wagner" wiederholt rühmte. Einen solchen Zug kindlicher Hilfsbereitschaft erzählt uns die von Ernst Kietz in einer Bleistiftskizze festgehaltene Szene der Loschwitzer Strandpartie. Von der eigenen Hütte, die sich Richel und Cili in Loschwitz neben der Hundehütte gebaut, waren sie abends, Cili ihrer Neigung gemäß barfuß, an die Elbe gegangen, die Mutter zu erwarten. Als es die Schwester zu frieren begann,

meinte der sorgende Bruder: „Na warte, da ziehst du eben einen von meinen Stiefeln an und die beiden andern Füße setzen wir aufeinander.“ Weniger leicht war die Abhilfe bei dem zweiten in Wagners Brief erwähnten, ebenfalls in einer Skizze von Kietz verewigten Abenteuer zu schaffen. Richard hatte in einem großen Kürbis Augen, Nase und Maul ausgeschnitten; weil aber trotz dieses Kunststücks es nicht gelang, den Leuten damit bange zu machen, legten die Geschwister die von ihrer Landwohnung abgezogenen Schlüssel und Klinke in den ausgehöhlten Kürbis und ließen diesen dann klappernd den Abhang hinabrollen, ohne an seinen Inhalt zu denken. Nun konnten sie, da die Mutter in Dresden war, abends nicht mehr in ihre Wohnung, mußten das Zorngewitter des Hauslehrers, Magisters Humann, über sich ergehen lassen und schließlich, um statt der harten Ofenbank des Bauern ihre Betten zu gewinnen, auf einer Leiter durchs Fenster in die Wohnung einsteigen.

Hatte bei dieser Eulenspiegelei Richard andern gruselig machen wollen, so war meistens er selbst der Junge, der nicht erst auszuziehen brauchte, um das Fürchten zu lernen. Seine aufgeregte Einbildungskraft zeigte ihm leicht Gespenster, besonders wenn er im Dunkeln nach Hause kam auf der hohen, finstern Treppe, aber auch im Schlaf, aus dem er zum Schrecken Cäciliens oft aufschrie. War er doch, schon ehe die Lesung Hoffmannscher Geschichten ihn erregte, erfüllt von dem Grausen der Wolfsschlucht. Das Theater stand, seit er mit dem Stiefvater zu den Proben durfte und auch nach Geyers Tod hinter den Kulissen eines Platzes zum Zuschauen am Abend sicher war, im Mittelpunkte seiner Gedanken. Da sparte er nicht mit Bitten und Tränen, bis die Mutter den „Heultoffel“ von der Schularbeit entließ, um wenigstens noch

einer oder der andern Szene beiwohnen zu können. Und wie Schiller nach dem Berichte seiner Lieblingsschwester Christophine als Knabe nach dem Besuche des Ludwigsburger Hoftheaters zuerst mit Papierfiguren Theater spielte, dann im Garten mit Geschwistern und Schulfreunden ein lebendiges Privattheater zu bilden suchte, so erwachte auch in dem jungen Besucher des Dresdner Hoftheaters mit der gesteigerten Teilnahme für die Bühne zugleich der Nachahmungstrieb. Wenn im „Bethlemitischen Kindermord" die Kinder erfreut von dem pappenen Theater sprechen, „das wir zum heil'gen Christ erhielten von dem Vater", so dürfen wir darin wohl eine der Wirklichkeit entlehnte Tatsache sehen und uns Richard und Cäcilie mit diesem pappenen Theater wie einstens Wolfgang und Kornelie im Hause am Frankfurter Hirschgraben mit dem von der Großmutter geschenkten Puppenspiel beschäftigt denken. Mit Schulkameraden wollte Richard mit selbstverfertigten Hilfsmitteln die Wolfsschlucht aufführen, aber die großen Vorbereitungen führten ebensowenig wie früher die zu einem Vogelschießen zu einem Erfolge, denn die andern Jungens begriffen gar nicht, wie ihr Spielleiter diese Dinge ernst nehmen konnte und höhnten ihn aus. Es war eine Kindererfahrung im kleinen Schülerkreise, die sich dann dem Meister bei seinen hohen Plänen im großen Kreise seines Volkes immer wieder und wieder aufs bitterste wiederholen sollte. Aber Cäcilie erzählt auch, daß ihr Bruder schon bei diesen kindischen Spielen es mit seinen Aufgaben gar ernst genommen habe und durch Ungeschicklichkeit und Gleichgültigkeit der Kameraden in heftigsten Unwillen versetzt worden sei. Vielleicht trug das Mißlingen solcher Schüleraufführungen auch dazu bei, die jetzt erwachte „Neigung zum Komödienspiel" zu dämpfen. Wagner selber hat seinen Widerwillen gegen den Schauspielerberuf, wo-

mit er, wie schon erwähnt, im Gegensatz zu seinen Geschwistern stand, auf andere Einflüsse zurückgeführt: „Kindische Eindrücke, die ich vom klassischen Altertum und dem Ernst der Antike, soweit sie mir auf dem Gymnasium bekannt wurden, empfing, mögen mir eine gewisse Verachtung, ja einen Abscheu vor dem geschminkten Komödiantenwesen beigebracht haben."

Houston Stewart Chamberlain hat in seiner großzügigen Schilderung von Wagners Genius und Kulturstellung, die gemeinsam mit Glasenapps sorgfältiger, alle Einzelheiten zum biographischen Gesamtbild einigender Forschung die Grundlage jeder ihnen folgenden Wagnerbiographie bilden muß, einen Umstand als besonders beachtenswert hervorgehoben, dessen Wirkung sich auch in den eben angeführten Worten Wagners äußert. Unter den wahrhaft großen Tonkünstlern sei Wagner der erste gewesen, der eine gediegene klassische Bildung genossen habe, d. h. also den regelrechten Durchgang durch das humanistische Gymnasium gemacht hat. Fast alle großen, ihm vorangehenden Tonkünstler seien selber Söhne von ausübenden Musikern gewesen, welche dann die Kräfte ihrer Kinder vom frühesten Alter an auf die Erlernung bestimmter musikalischer Fertigkeiten gerichtet hätten. Geyer dagegen, der den notgedrungenen Abbruch seiner Studien für die eigene Person schmerzlich empfand, hatte für seinen Liebling Richard den Besuch des Gymnasiums gewünscht.

Am 2. Dezember 1822 wurde „Wilhelm Richard Geyer, Sohn des verstorbenen Hofschauspielers Geyer, rezipiert" für die zweite Abteilung der fünften Klasse der Dresdner Kreuzschule. An dieser Anstalt rückte Wagner in fünf Jahren bis in die Sekunda vor. Als er dann Ende 1827 den Seinigen nach Leipzig folgte, wurde der fast Fünfzehnjährige bei seiner Aufnahme in die Nikolai-

schule am 21. Januar 1828 wieder nach Tertia zurückversetzt. Die Erbitterung über diese offenbare Ungerechtigkeit, die Wagner erfahren ließ, mit welcher Willkür und welchem Unverstande die ganze Entwicklung eines begabten jungen Menschen oft den Launen eines einzelnen Lehrers preisgegeben ist, hatte zur Folge, daß er „von da an alle Liebe zu den philologischen Studien fahren ließ". Auch als er Ostern 1830 die Nikolaischule verließ und am 16. Juni in die Prima der Leipziger Thomasschule eintrat, vermochte er nicht mehr sich zu dem auf der Dresdner Kreuzschule erfolgreich betätigten Studieneifer aufzuraffen. Mitten im Schuljahr verließ er das Gymnasium und wurde schon am 23. Februar 1831 an der Universität Leipzig als Student der Musik eingeschrieben.

„Ich glaube nicht," schrieb Wagner 1872 an den damals noch in Basel lehrenden Nietzsche, „daß es einen für das klassische Altertum begeisterteren Knaben und Jüngling gegeben haben kann, als mich, zu der Zeit, wo ich in Dresden die Kreuzschule besuchte; fesselten mich vor Allem griechische Mythologie und Geschichte, so war es doch gerade auch das Studium der griechischen Sprache, zu welchem ich mit, fast disziplinwidrigem, möglichstem Umgehen des Lateinischen, mich hingezogen fühlte. In wie weit ich hierin regelmäßig verfuhr, kann ich nicht beurteilen; doch darf ich mich auf die durch meinen feurigen Drang mir erworbene besondere Zuneigung des Dr. Sillig, meines Lieblingslehrers in der Kreuzschule, berufen, welcher mit Bestimmtheit mir die Philologie als Fach zuwies. Wie es nun meinen späteren Lehrern an der Nikolai- und Thomasschule möglich wurde, diese Anlagen und Neigungen gänzlich in mir auszurotten, dies ist mir zwar erinnerlich, auch wohl aus dem Gebahren jener Herren erklärlich; dennoch mußte ich mit der Zeit in Zweifel

darüber geraten, ob jene Anlagen und Neigungen wirklich tiefer begründet sein konnten, da sie so gar bald in ihr volles Gegenteil bei mir auszuarten schienen. Nur im weiteren Gange meiner Entwickelung kam aus dem steten Wiederaufkeimen wenigstens jener Neigungen es mir zum Bewußtsein, daß unter einer tödlich falschen Zucht wirklich etwas in mir unterdrückt worden war. Unter den aufregungsvollsten Mühen eines von jenen Studien gänzlich ablenkenden Lebens ward es mir immer wieder zur einzig befreienden Wohltat, in die antike Welt mich zu versenken." Wenn Wagner in diesem Briefe bekennt, daß er das Ideal seiner musischen Kunstanschauung aus der Antike sich herausgearbeitet habe, so entspricht dies Geständnis nur dem Grundsatz, den er schon dreiundzwanzig Jahre vorher in der ersten seiner großen Abhandlungen „Die Kunst und die Revolution" (1849) niederlegte: „Wir können in unserer Kunst keinen Schritt tun, ohne auf den Zusammenhang derselben mit der Kunst der Griechen zu treffen. In Wahrheit ist unsere moderne Kunst nur ein Glied in der Kette der Kunstentwicklung des gesamten Europa, und diese nimmt ihren Ausgang von den Griechen." Im Theater des alten Athen, erklärte Wagner 1860 seinem französischen Freunde Villot, habe er beim Durchwandern der Geschichte das typische Modell für sein Kunstwerk der Zukunft gefunden. „Dort, wo das Theater seine Räume nur an besonderen heiligen Festtagen öffnete, wo mit dem Genusse der Kunst zugleich eine religiöse Feier begangen ward, an welcher die ausgezeichnetsten Männer des Staates sich selbst als Dichter und Darsteller beteiligten, um gleich Priestern vor der versammelten Bevölkerung der Stadt und des Landes zu erscheinen, welche mit so hoher Erwartung von der Erhabenheit des vorzuführenden Kunstwerkes erfüllt war, daß ein Äschylos, ein Sophokles

die tiefsinnigsten aller Dichtungen, sicher ihres Verständnisses, dem Volke vorführen konnten."

Wenn Wagner sich beklagt, daß durch das von seinen Leipziger Lehrern verschuldete „fast gänzliche Abhandenkommen der sprachlichen Hilfsmittel" ihm das Erfassen des Geistes der Antike, der freilich auch nicht in der Sphäre unserer griechischen Sprachlehrer liege, erschwert worden sei, so blieb der frühere Leipziger Kreuzschüler darin doch immerhin günstiger gestellt als vergleichsweise Schiller. Noch zur Zeit der Abfassung von „Oper und Drama" in Zürich, wo im ersten Bande die „Antigone" im Mittelpunkte der ganzen Untersuchung steht, vermochte Wagner die Tragödien des Äschylos im griechischen Wortlaut zu lesen. Für grammatische Fragen, insbesondere für etymologische, bewies er bei eifrigem Studium von Jakob Grimms Arbeiten stets regste Teilnahme.

Wenn wir von den drei maßgebenden Grundelementen, die in Wagners Persönlichkeit zu wunderbar einheitlicher Wirkung gelangten, die Entwicklung der deutschen Musik von Bach bis Weber und die Wiedererschließung und -Belebung der germanischen Sagenwelt durch die romantische Dichtung und Wissenschaft als zwei der treibenden Kräfte erkennen, so ist als das dritte Element zu bezeichnen das Griechentum. Von den Idealvorstellungen hellenischer Kunst, wie im achtzehnten Jahrhundert Lessing, Schiller, Goethe und Wilhelm von Humboldt sie sich vom attischen Theater gebildet hatten, ist auch Richard Wagner ausgegangen bei seiner Idee von Bühnenfestspielen, welche das Drama als vollendetsten Ausdruck nationaler Kultur und als höchstes nationales Erziehungsmittel der Volksgemeinde vorführen sollten.

Unter Wagners unausgeführten dichterischen Plänen taucht im Jahre 1850 auch die Idee eines Achilleus-

Drama auf. In der „autobiographischen Skizze" erinnert sich Wagner, daß er in Tertia die ersten zwölf Bücher der Odyssee übersetzt habe, und diese Tatsache ist, wenigstens für drei Gesänge, auch von seiten der Schule zu Michaelis 1826 in der „Extraprivatarbeitentabelle von der dritten Klasse, II. Abteilung" eigens vermerkt. Das außergewöhnliche dieser Leistung wird uns aber erst klar durch die weitere Bemerkung des Lehrers, daß nur noch zwei Mitschüler Wagners sich mit Homer beschäftigt hätten, von denen einer zweihundert Verse der Ilias, der andere einen Gesang der Odyssee gelesen habe. Ob der in der Tabelle bei Wagner gemachte Zusatz „Achilles' Siegesfreude, Blum." sich auf ein besonderes Gedicht, wie es nach Wagners eigener Angabe, daß er damals Gedichte zu verfertigen liebte, wahrscheinlich ist, oder auf die bloße Lesung einer Anthologie (Blumenlese) bezieht, läßt sich nicht entscheiden. An ihres Bruders Vorliebe für Homer, der ihm damals das Höchste schien, hat sich die Schwester Cäcilie noch im Alter erinnert. Unermüdlich habe ihr Richel von Hektor und Achilles erzählt, „noch mehr aber von der niederträchtigen Zauberin Kirke und dem gescheiten Odysseus, der sie alle an der Nase herumführte. Auch Verse der Voßischen Übersetzung wie ‚Hurtig mit Donnergepolter' führte er gerne im Munde."

Die dichterische Begabung des Tertianers war seinen Lehrern bereits bekannt, denn als im November 1825 ein Mitschüler starb, „wurde von den Lehrern die Aufgabe gestellt, auf seinen Tod ein Gedicht zu machen; das beste sollte gedruckt werden: das meine wurde gedruckt, nachdem ich vielen Schwulst daraus entfernt hatte". Mit dem Hinweise auf den Schwulst hat sich der Autobiograph gewiß nicht zu Unrecht beschuldigt, denn zwei aus dem Gedicht bekannt gewordene Verse — das von der

Schule in Druck gegebene Blatt konnte bis jetzt leider noch nicht wieder aufgefunden werden — lauten:

„Und ob die Sonne schwarz vor Alter würde,
Die Sterne müd zur Erde fielen . . .“

Wir erinnern uns dabei, daß auch der neunzehnjährige Schiller in der Militärakademie auf den Tod seines Mitschülers August von Hoven und ein Jahr darauf (1781) auf den frühzeitigen Tod seines Kameraden Johann Christian Weckerlin eine Leichenphantasie und eine Elegie gedichtet hat. Es fehlte übrigens nicht viel, so wäre ein Trauergedicht der Kreuzschule auf Wagner selber nötig geworden. Glasenapp erzählt nach einem von Wagner selbst als wahrheitsgemäß anerkannten Berichte des ältesten, zu Besuch in Leipzig weilenden Bruders: Im Jahre 1823, Wagners erstem Schuljahre, hätten aus Freude über einen unvermutet angekündigten Feiertag die das Gymnasium verlassenden Schüler ihre Mützen in die Höhe geworfen, wobei eine auf dem Schuldach hängen blieb. Aus Mitleid mit dem weinenden Kameraden eilte Richard auf den Bodenraum, kletterte mit der ihn bis ins Alter auszeichnenden turnerischen Gewandtheit durch die Dachluke auf den First und rutschte auf allen Vieren hinab bis an die Stelle, an der die Mütze hing. Auf dem Dache ergriff ihn der Schwindel, und er hielt sich für verloren. „Da habe er in der Beklemmung der Angst auf das lebhafteste an seine gute Mutter denken müssen. Und dieser Gedanke hätte ihm, wie die Anrufung eines höheren Schutzes, Mut eingeflößt und ihm geholfen, die bergende Lücke wieder zu erreichen.“ Es entspricht völlig der vom Mann so oft betätigten Eigenart, wenn der tiefbewegte Knabe Wagner, um den Gefühlssturm humorvoll zu beschwichtigen, bei der glücklichen Rückkehr die ängstlich harrenden Kameraden lustig fragte: „Was wird denn da gesucht? vielleicht ein Vogel?“ Ein

Scherz, den der mit einer Leiter zu Hilfe herbeigeeilte Kustos freilich übel aufnahm und mit der derben Antwort: „Ja, ein Galgenvogel!“ belohnte.

Es ist natürlich, daß die Mitschüler einen so hilfsbereiten, guten Kameraden in gutem Angedenken hielten. „Wagner war“, berichtet ein gleichzeitiger Kreuzschüler, „ein lebhafter, freundlicher Knabe, welcher bei seinen Mitschülern beliebt war. Seine Schulpflichten erfüllte er pünktlich, so daß mir Klagen von seinen Lehrern nicht vorgekommen sind.“ Im Gegensatze dazu wurde Hugo Dinger bei seinen Nachforschungen von einem andern Mitschüler erzählt, Wagner habe sich wohl durch schnelles Erfassen im Unterricht, aber auch durch grundsätzlichen Widerstand gegen die Schuldisziplin hervorgetan. Die noch erhaltenen Zensuren scheinen dieser Angabe von Dingers Gewährsmann zu widersprechen, dagegen dürfte allerdings später unter der verkehrten Behandlung am Leipziger Gymnasium auch die Liebenswürdigkeit des früheren Kreuzschülers gelitten haben. Wenigstens erzählt einer seiner Leipziger Kameraden, Wagner sei wegen seiner scharfen Zunge, seiner Reizbarkeit und Heftigkeit bei den Komilitonen der Nikolaischule nicht gerade beliebt gewesen; „man hütete sich sogar, bei ihm ‚anzurennen‘, denn er wußte seine Ansichten und Aussprüche handgreiflich zu unterstützen“.

Wenn Richard statt der ihm auf der Kreuzschule sonst stets erteilten Sittenzensuren „gut“ — nur Ostern 1827 erhielt er bloß „ziemlich gut“ — zu Michaelis 1823 „leidlich“ erhielt, so mag dies, wie Glasenapp vermutet, mit seiner erschreckenden Dachbesteigung zusammenhängen. Daß Richard, seinen eigenen Worten gemäß, „in der Schule für einen guten Kopf in litteris galt“, ergeben seine Zeugnisse, die seinen Fleiß und seine Fortschritte in

den ersten Jahren als „gut", später als „recht gut" und „sehr gut" bezeichnen. Obwohl er häufigen Krankheitsanfällen, besonders bei Witterungswechsel leicht der Gesichtsrose unterworfen war, rückte er ununterbrochen und unter den ersten von Klasse zu Klasse auf. In die Obertertia war er als 40. von 56 Schülern gekommen, nach einem halben Jahre war er der neunte geworden. „Griechisch, Lateinisch, Mythologie und alte Geschichte waren die Hauptsache." Besondere Vorliebe aber hegte er für die Geographie, während ihm das Erlernen des Französischen, gegen das er auch später, trotz des wiederholten längeren Verweilens in Paris, eine Abneigung nicht zu überwinden vermochte, „wie Gift und Galle" verhaßt war. Wie eifrig der spätere Dichter Siegfrieds und Wotans sich bereits als Schüler mit mythologischen Fragen beschäftigte, zeigt ein Brief aus Riga, in dem er seinen früheren Mitschüler Gustav Schlesier daran erinnert, wie sie im edlen Hofrat Böttigerschen Eifer Tod der Creuzerschen Symbolik geschworen hätten. Der trotz seines langen Verweilens in Weimar und im Herderschen Kreise den Anschauungen der Aufklärungszeit nahestehende Philologe Böttiger, den wir schon als Lobredner des ihm befreundeten Geyer kennen lernten, hat ebenso wie der alte Homerübersetzer Joh. Heinr. Voß wiederholt die romantisch-mystische Art der Mythenerklärung bekämpft, wie sie der Heidelberger Professor Georg Friedrich Creuzer in seiner „Symbolik und Mythologie der alten Völker" phantastisch und mit gewalttätiger Etymologie auszubeuten strebte. Wir werden aber bei diesem früh geäußerten mythologischen Eifer Wagners uns auch daran erinnern, daß 1829 in Leipzig die Verdeutschung von Öhlenschlägers epischem Gedicht „Die Götter des Nordens" erschien. Zwischen den Familien Wagner und Öhlen-

schläger bestanden persönliche Beziehungen. Nachdem Öhlenschlägers Tochter längere Zeit bei Luise Brockhaus geweilt hatte, kam der dänische Dichter im Juni 1831 selber nach Leipzig, seine Charlotte abzuholen, und mit ihr ging dann Ottilie Wagner für ein ganzes Jahr nach Kopenhagen. Es ist unter diesen Umständen selbstverständlich, daß Richard die meisten Dichtungen des dänisch-deutschen Romantikers und besonders seine Erneuerung der altnordischen Sage von der Götterdämmerung noch als Gymnasiast gelesen hat, wie er dramatisches Auftreten der Walhall-Götter in Fouqués „Heldenspielen" kennen gelernt hatte.

Am Palmsonntag, den 8. April 1827 wurde der Sekundaner Richard Geyer in einem „alten Fracke" konfirmiert, ohne daß er, wie es ja auch Goethe nach seiner Erzählung in „Dichtung und Wahrheit" trotz bester Vorsätze ergangen ist, von der konventionellen Handlung irgend tieferen Eindruck empfangen hätte. Schon am folgenden Tage zog die Familie von Leipzig fort, wo Richard bei einer hausbackenen Spießbürgerfamilie Böhme in der Oberseegasse (jetzt Ferdinandstraße) in Pension zurückblieb. Auch hier wußte man über den Knaben nur Gutes zu berichten, und mit dem Sohne der Familie, Robert Böhme, blieb Wagner auch später in freundschaftlichem Verkehr. Aber aus Furcht vor polizeilicher Hausdurchsuchung verbrannten Böhmes nach dem Dresdner Maiaufstande die während all der Jahre an sie gerichteten Briefe Richard Wagners.

Wenn Wagner auch der ungerechten Behandlung, die er in der Nikolaischule erfuhr, die Hauptschuld beimißt, daß er „von da an alle Liebe zu den philologischen Studien fahren ließ", so nennt er doch offen noch eine zweite Ursache. „Ich ward faul und liederlich, bloß mein großes Trauerspiel lag mir noch am Herzen." Wenn die Mutter,

wie es damals öfters der Fall war, das Bett hüten mußte, so schloß sich Richard, statt in die Schule zu gehen, in sein Stübchen ein, um an dem Trauerspiel zu arbeiten, um dessen Geheimnis einzig Cili wußte, der die wilde Deklamation des jungen Dramatikers angenehmes Gruseln bereitete. Die Mutter und älteren Schwestern dagegen gerieten in große Betrübnis, als eine Untersuchung in Richards Pult das verborgen gehaltene Werk zutage förderte und zugleich enthüllte, daß er darüber seine Schulstudien auf das gründlichste vernachlässigt hätte." Begonnen freilich hatte er dies Drama, das ihn über zwei Jahre lang beschäftigte, schon in Dresden. In der Vorgeschichte von Wagners dramatischem Dichten bezeichnet das Werk indessen bereits die zweite Stufe. Man kann nicht oft und nachdrücklich genug darauf hinweisen, wie entscheidend in Wagners Entwicklungsgang das dramatische Streben vorherrscht. Noch der Schöpfer des „Parsifal" erklärte: „Ich getraue mich wohlweislich nur soweit mit Musik einzulassen, als ich in ihr dichterische Absichten zu verwirklichen hoffen darf." Und wenn wir auf jeder Lebensstufe Wagners immer wieder an diese wichtige Selbsteinschätzung seiner künstlerischen Eigenart werden erinnern müssen, so tritt diese auch bereits in seinen ersten, noch unsicher tastenden Schülerarbeiten hervor. Wagner beginnt nicht, wie so viele Musiker, wie auch die dramatisch veranlagten Opernkomponisten Mozart und Weber, mit musikalischen Versuchen, sondern durchaus mit literarischem Schaffen. Der Vorzug, der seinem Trauercarmen vor den Versuchen seiner Mitschüler durch die Drucklegung zuteil wurde, hatte bei dem zwölfjährigen Knaben Ehrgeiz und Selbstgefühl geweckt. „Nun wollte ich Dichter werden; ich entwarf Trauerspiele nach dem Vorbild der Griechen, wozu mich das Bekanntwerden mit Apels Tragödien an-

trieb." Als „philologische Epopöen und Tragödien" hat der Rigaer Kapellmeister diese Dichtungsversuche der Dresdner Gymnasialzeit bezeichnet.

Man kann beobachten, wie die verschiedenen Entwicklungsstufen der deutschen Literaturgeschichte sich in Wagners eigener persönlicher Entwicklung gleichsam wiederholen. Die durch Apel vertretene streng klassizistische Richtung wurde bei dem Gymnasiasten Wagner zunächst durch die Einwirkung Shakespeares und des romantischen Ritterschauspiels abgelöst, bis die Bekanntschaft mit Goethe-Beethovens Doppelwerk, des „Egmont", seinem dramatischen Umherschweifen ein neues, höheres Ziel aufleuchten ließ. Die Zusammenstellung seiner beiden ersten zum Abschluß gebrachten Opern, der „Feen" und des „Liebesverbots" spiegelt den Kampf wieder, in dem der Leipziger Student und der junge Kapellmeister zwischen der Anziehungskraft der Romantik und den Verlockungen des „jungen Deutschland" hin und her schwankte.

Daß gerade Johann August Apels griechische Trauerspiele als Vorbilder auf Richard wirkten, erklärt sich aus der Freundschaft und Kampfgenossenschaft Adolf Wagners mit dem grundgelehrten Leipziger Ratsherrn, eine Freundschaft, die dann auch in der zweiten Generation von dem gleichfalls Dramen dichtenden Sohne Theodor Apel und Richard Wagner fortgesetzt wurde. Apel selbst, 1771 als Sohn des Bürgermeisters von Leipzig geboren, war freilich schon am 9. August 1816, dem Erscheinungsjahr des ersten Bandes seiner berühmten „Metrik", gestorben. Wenn Richard auch als Gymnasiast in das von Fachgelehrten, an ihrer Spitze Gottfried Hermann, heftig angefochtene und doch für metrische Hauptfragen grundlegende Werk nicht selbst eingedrungen ist, so wird er doch von dem lebhaft dafür eintretenden Oheim manches über das Werk gehört haben.

Daß Apel gerade von seinen musikalischen Studien aus zu metrischen Theorien gelangte, wie er ja auch die seinem Buche vorangehenden Studien „Über Rhythmus und Metrum" in der Leipziger Allgemeinen Musikzeitung veröffentlichte, wird dem jungen Richard Wagner nicht unbekannt geblieben sein. Im dritten Teile von „Oper und Drama" ist er später selbst von einem musikalischen Ausgangspunkt aus zu metrischen Untersuchungen und Reformvorschlägen gelangt. Von Apels Tragödien griechischen Gepräges nennt Wagner in seiner Lebensskizze „Polyidos" und „Die Aitolier" (Leipzig 1805 und 1806). Adolf Wagners Vorlesung der Trimeter und Chorlieder des „Polyidos" hatte den ersten Anstoß zu Apels metrischen Untersuchungen gegeben, auf die auch bereits am Schlusse der „Aitolier" eigens hingewiesen wird. Apels dritte klassizistische Tragödie „Kallirrhoe" wurde noch im Jahre ihrer Drucklegung unter dem Titel „Die Freyer von Kalidon, Trauerspiel in zwei Akten" am 23. Juli 1806 — aber auch nur dieses einzige Mal — in Bad Lauchstädt gespielt, wie Goethe ja auch die Apels Dichtungen verwandten, antikisierenden Dramen des Leipzigers Rochlitz durch die weimarische Truppe aufführen ließ. Für einen persönlichen Verkehr zwischen Goethe und Apel, den Woldemar v. Biedermann („Goethe und Leipzig") annimmt, sind keine Zeugnisse vorhanden. Wohl aber erzählt der durch seine Ariost- und Calderon-Verdeutschungen berühmte Joh. Diederich Gries, daß er im Frommannschen Hause zu Jena in Goethes Anwesenheit 1805 Apels „Polyidos" vorgelesen haben. Die peinliche Stille nach beendigter Vorlesung habe Goethe mit den Worten gekrönt: „Ich bin Ihnen um so mehr verpflichtet, daß Sie diese Mühewaltung übernommen haben, da ich, wäre ich allein gewesen, das Stück schwerlich zu Ende gebracht hätte."

Hat doch auch Richard Wagner selbst schon am Ende seiner Schulzeit diesen dramatischen Pseudoklassizismus in Mozarts „Idomeneo" verworfen.

Der heutige Leser der Apelschen Tragödien wird diese Empfindung Goethes lebhaft nachfühlen können. „Die Aitolier" behandeln die tragische Sage von Meleager und der kalydonischen Eberjagd. In dem auf Kreta spielenden „Polyidos" muß Minos, wie bei Sophokles Ödipus und Kreon es tun, zu seinem Leidwesen die Wahrheit und Macht des Unheil verkündenden Sehers schließlich anerkennen. Man fühlt sich etwas an den Inhalt von Mozarts „Idomeneo" erinnert. Die reine Begeisterung Apels für Wiederherstellung der griechischen Tragödie wird man auch bei der unvermeidlichen Verurteilung seiner Dramen doch rühmend anerkennen. Noch 1826, als Richard in Sekunda saß, hat Wagner in seiner für die ästhetische Ausbildung seines Neffen so wichtigen Didaskalie „Theater und Publikum" von den Dramaturgen die Einführung griechischer Tragödien und Versmaße gefordert. „In dieser Hinsicht", schreibt Adolf Wagner, „dürften, außer der Goetheschen Iphigenie und dem Schlegelschen Ion, ganz vorzüglich die Apelschen Nachbildungen griechischer Tragödie, wie man auch sonst über ihren poetischen Wert urteilen möge, die besten Muster, ja Vorschule und Einleitung seien. Denn das wird kein unbefangener Kenner leugnen können, daß dieser höchst geist- und kenntnisreiche Mann tiefen Sinn und Klarheit und das feinste durchgebildete Gehör mit der gründlichsten Anschauung und Kenntnis des Rhythmus wie mit der zauberischen Gewalt über die Sprache verband; und es ist gar sehr zu bedauern, daß teils die gröbste Unkunde in den Elementen der Musik, welche ja doch einmal den Rhythmus unter ihre Kategorien zählt, teils die philologische einseitige Auktori-

täts- und Glaubenswut, teils endlich die Scheu läſſiger, eingebildeter Kunſtjüngerlein vor einer tüchtigen Schule ſeine unſterbliche Metrik bisher ſo vornehm und ſchnöde hintangeſetzt hat."

So rückt Adolf Wagner die leblos ſtarren Werke ſeines Freundes mit Recht in einen größern geſchichtlichen Zuſammenhang, indem er in ihnen Erzeugniſſe und Zeugniſſe der ſeit Goethes italieniſchen Reiſe anſchwellenden antikiſierenden Richtung erblickt, die in Goethes „Propyläen" und „Pandora" wie in mehreren von Friedrich Schleges Jugendſchriften und Auguſt Wilhelm Schlegels Umbildung des Euripideiſchen „Jon" ihren Höhepunkt erreichte. In Johann Wilhelm Süverns Buch „Über Schillers Wallenſtein in Hinſicht auf die griechiſche Tragödie" (Berlin 1800) und deſſen Begleitſchreiben an Schiller tritt die Forderung unbedingter Nachahmung des antiken Muſters für die deutſche Dichtung offen hervor, und wir haben zugleich Gelegenheit, Schillers überlegene Einſicht zu bewundern, mit welcher der Dichter des „Wallenſtein" und der „Braut von Meſſina" in ſeinem Briefe vom 26. Juli 1800 Süverns programmatiſche Forderung zurückweiſt: „Ich teile mit Ihnen die unbedingte Verehrung der Sophokleiſchen Tragödie, aber ſie war eine Erſcheinung ihrer Zeit, die nicht wiederkommen kann, und das lebendige Produkt einer individuellen beſtimmten Gegenwart einer ganz heterogenen Zeit zum Maßſtab und Muſter aufdringen, hieße die Kunſt, die immer dynamiſch und lebendig entſtehen und wirken muß, eher töten als beleben. Unſere Tragödie, wenn wir eine ſolche hätten, hat mit der Ohnmacht, der Schlaffheit, der Charakterloſigkeit des Zeitgeiſtes und mit einer gemeinen Denkart zu ringen, ſie muß alſo Kraft und Charakter zeigen, ſie muß das Gemüt zu erſchüttern, zu erheben, aber nicht aufzulöſen ſuchen."

Gottfried Keller fühlte sich tief ergriffen von dem antik-tragischen Geiste der in Wagners Nibelungendichtung wehe, er empfand aber zugleich, daß der antike Geist hier eine gewaltige, urdeutsche Poesie geläutert habe (16. April 1856 an Hettner). Schiller wie Richard Wagner haben ihre Aufgabe dahin erkannt, daß das Drama auf deutscher Grundlage sich unter dem reinigenden und erziehenden Hauche der Antike selbständig entwickeln müsse, während Apel, Adolf Wagner, Süvern und so manche andere außerhalb der antiken Formen kein Heil zu finden glaubten. Es ist für die Entwicklung des Dramatikers Wagner keineswegs bedeutungslos, daß diese von seinem Oheim vertretene Richtung auf die Anfänge seines jugendlichen Dichtens Einfluß gewonnen hat, wenn dieser einseitige Klassizismus auch nur eine bald überwundene erste Stufe des eigenen Schaffens bedeutete.

Apel selbst, ein Freund Fouqués und Bewunderer von dessen romantischen Dichtungen, hat seinen drei antikisierenden Tragödien 1809 ein fünfaktiges Tauerspiel „Kunz von Kaufungen" folgen lassen, die in verschiedenen Dichtungsarten so oft behandelte Geschichte des sächsischen Prinzenraubes. Wie in den früheren Stücken an Äschylos und Sophokles schließt Apel sich hier an das seit Goethes „Götz von Berlichingen" bevorzugte deutsche Ritterdrama an, und gleich der einleitende Auftritt des personenreichen Werkes mahnt an die erste Szene von Shakespeares „Hamlet", wie anderseits die Kunz vor dem Weitergehen warnende schwarze Spukgestalt eine gar zu treue Kopie des schwarzen Ritters in Schillers „Jungfrau von Orleans" vorstellt. So mußte denn auch Apels jugendlicher Bewunderer durch seinen antikisierenden Lehrmeister selbst, wenn es nicht schon von anderer Seite geschehen wäre, auf Shakespeare hingewiesen werden.

Gerade in den zwanziger Jahren, während Wagners Gymnasialzeit, sind die Shakespeare-Verdeutschungen von Voß (1818—1829), J. W. O. Benda (1825/26) und Schlegel-Tieck (1826—1833) erschienen. Ludwig Tieck, der im Juli 1819 seinen Wohnsitz in Dresden aufgeschlagen hatte und 1825 zur Freude des ihm befreundeten Adolf Wagner Dramaturg des Hoftheaters geworden war, machte Dresden zu einer Pflegestätte des Shakespearekultus. Mit welcher Leidenschaft der junge Gymnasiast Wagner dem Zauber von Shakespeares Dramen sich hingegeben hat, erhellt aus der knappen Angabe: „Einmal (1826) lernte ich auch Englisch, und zwar bloß, um Shakespeare genau kennen zu lernen: ich übersetzte Romeos Monolog metrisch. Das Englische ließ ich bald wieder liegen, Shakespeare aber blieb mein Vorbild." Noch in Dresden begann er das nach zweijähriger Arbeit in Leipzig vollendete große Trauerspiel „Leubald". Wagner selbst meinte in der Erinnerung, es sei ungefähr aus „Hamlet" und „Lear" zusammengesetzt gewesen. Der Plan, äußert er in Selbstverspottung, „war äußerst großartig; zweiundvierzig Menschen starben im Verlaufe des Stückes, und ich sah mich genötigt, die meisten als Geister wiederkommen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Akten die Personen ausgegangen wären". Das von Mrs. Burrell mit einigen Proben aus dem Stücke selbst veröffentlichte Personenverzeichnis weist indessen, abgesehen von Knechten, Boten und den Geistern der Hexe, nur vierundzwanzig Personen auf. Außer Lear und Hamlet, dessen Monolog „Sein oder Nichtsein" nachgeahmt wird, ist auch die Einwirkung von Romeo und Julia, Julius Cäsar, Koriolan, Macbeth zu erkennen, dessen Hexenküche mit ihren Sprüchen widerklingt in Wagners Versen:

„Feuer miſchet ſich mit Flut: —
Herrin ſei auf deiner Hut, —
— Fluten miſchen ſich mit Glut: —
Daß kein Menſch dir ſchaden tut!"

Allein neben Shakeſpeare iſt das Vorbild des deutſchen Ritterdramas nicht zu verkennen. Adelaide, die Tochter des von dem Titelhelden Ritter Leubald getöteten Ritters Roderich, liebt den Feind ihres Geſchlechtes, den ſie nur ein einziges Mal geſehen hat, ohne daß er von ihr weiß, während ſie den ihr beſtimmten, leidenſchaftlich um ſie werbenden Aſtolf — der Name ſtammt aus Calderons „Das Leben ein Traum" — verabſcheut. Der Klausner, der Roderich zum Verzicht auf die vor ihm fliehende Braut zu bewegen ſucht, iſt ein naher, wenn auch etwas frömmerer Verwandter des Bruders Lorenzo in „Romeo und Julia", wohl aber auch von Erinnerungen an den Eremiten im „Freiſchütz" beſtimmt. Überfall und Plünderung von Burgen, wobei die Knechte wie das Volk bei Shakeſpeare ſich in Proſa unterhalten, während die Hauptperſonen in Blankverſen und teilweiſe auch in Reimen ſprechen, denen nach Mrs. Burrells Angabe auch zahlreiche alliterierende Tonmalereien beigemiſcht ſind. Der dem Sohne erſcheinende Geiſt von Leubalds Vater trägt den an Klopſtocks „Hermannsſchlacht" erinnernden Namen Siegmar. Heinrich v. Kleiſts „Familie Schroffenſtein" und „Kätchen von Heilbronn" hat der jugendliche Verfaſſer des „Leubald" jedenfalls geleſen. Handelt es ſich doch, wie in Kleiſts Erſtlingsdrama, um die Liebe der Kinder feindlicher Geſchlechter zur Ritterzeit. Adelaide klagt:

„So lag mein Vater vor mir auf der Bahre,
Als unſrer Liebe fluchend er verſchied!"

Es war ihr Geliebter Leubald, der ihren Vater Roderich er-

schlagen hat. Trotzdem kann sie nicht von ihm lassen, auch als er in abschreckendem Wahnsinn die ihm Folgende mit Schmähungen überhäuft und schließlich sogar erstickt. Die treu Liebende stirbt mit dem Seufzer: „O weh! O weh! Sein Wahnsinn . . . O!“ An ihrer Leiche haucht auch das treue Gundelchen — Mrs. Burrel vergleicht sie mit Brangäne — die Seele aus, und nachdem auch Leubald gefallen, faßt Astolf, der, wie später König Marke, erschüttert an all den Leichen stehende Liebhaber Adelaidens das Urteil über den Haupthelden Leubald in die Verse von höchst unfreiwilliger Komik zusammen:

„Ein Mann, der geliebt und gehaßt,
Im Morde gerast.
Doch machte ihn Reue verrückt,
Qual hat ihm Wahnsinn geschickt.“

Glücklicherweise sind trotz aller knabenhaften Unreife in Handlung und Sprache, die z. B. das Wort „Schurke“ nicht weniger als 104mal anwendet, nicht alle Verse diesen absonderlichen Schlußworten entsprechend. Nachdem wir einem Gebete des Eremiten vor seiner Waldklause zugehört haben, kommt Astolf mit seinen Knechten, die das arme Gundelchen als gezwungene Wegweiserin mit sich schleppen. Astolf beschuldigt seine Gefangene:

„Willst uns verführen etwa, falsches Ding?
Willst uns vom Aufenthalt der Maid fortführen?“

Der Klausner ermahnt darauf den verliebten Ritter, von der Verfolgung Adelaidens abzustehen:

„Herr, wähnst du dich geliebt von Roderichs Tochter?
Der Wahn kann dich zum Wahnsinn bringen, Sohn!
Heißt du nicht Leubald, so bist du ihr Feind.
Ich hört' es, als der Schmerz ihr Herz zerriß,

Als sie vernahm: Leubald erschlug die Mutter [Agnes],
Leubald die Brüder [Sirgstrind zehn, Albrecht zwölf Jahre alt],
Leubald auch den Vater,
Leubald lechze nach ihrem eignen Blute; —
Sie schmähte Gott, weil jenen sie dafür hielt.
Der Vater starb am Fluche ihrer Liebe;
Doch ihre Liebe fluchte ihrem Vater.
Nichts war ihr Mund als Wohnung jenes Namens.
— Laß ab von ihr; — du schlägst auf Dornen, Freund!
Wo nichts als Leubald ist, kannst du nicht sein!"

Mit der Heftigkeit des verbannten Romeo lehnt jedoch Astolf den weisen Rat ab:

„Meinst du? Meinst du? — O Greis, du kennst nicht Liebe,
Sonst würdest du nicht dieses mir zergliedern! —
Schmach, Schmach! Was zauberst du, mein Herz zu fällen!
Was mußt du doch mich ganz umfangen erst,
Eh du einziehst in dies elende Herz!
O nimm es ganz! Zertrümm're es! Vernicht' es!
Den Schatten mit, daß ich nicht weiß, ich liebte!
Unkeuscher Wahn, du überbuhltest dich;
Fahr' hin, fahr' hin, und töte mein Erinnern!"

Man könnte auf diesen jungen Dichter die Worte aus Schillers Selbstkritik seiner „Räuber" anwenden: „Wenn man es dem Verfasser nicht an den Schönheiten anmerkt, daß er sich in seinen Shakespeare vergafft hat, so merkt man es desto gewisser an den Ausschweifungen." Wagners Leubald ist ein Übermensch, vor dessen Schwert die Männer sinken, dessen Blicke „jagen Mädchen in liebende Glut", wie die Genies der Sturm- und Drangzeit, wie Grabbe, der zu gleicher Zeit an seinem 1827 veröffentlichten „Herzog Theodor von Gothland" dichtete, solche Helden auszustatten liebten. Leubalds Erscheinung wird uns einmal, ehe er selbst die Bühne betritt, geschildert:

„Sieh, dort kommt Leubald, feuerglüh'nden Blicks,
Bei Gott, so sah ich niemals ihn; vom Leu'n
Scheint er die Augen sich gelieh'n zu haben;
Der Wange Glut versengt ihm fast den Bart,
Die Sünde, meint man, stampf' er mit den Füßen!
Des Teufels Gottesfurcht wähnte ich eher
Als dies jemals erleben noch zu können!"

Es ist sehr begreiflich, daß später Wagner selber, wie schon früher Mutter und Geschwister, dies Erzeugnis jugendlichster, unselbständiger Einbildungskraft mit ihren Scherzen verfolgten. Die Tatsache jedoch, daß der Knabe so früh den festen Entschluß gefaßt hatte, dramatischer Dichter zu werden, enthält in sich eine weit über das Anekdotenhafte hinausgehende Bedeutung. Und auch die in jenen Jugendjahren erwachte Shakespearebegeisterung behielt nachwirkende Kraft. War es schon ein Herabziehen Shakespeares, als aus dessen tiefernstem Drama „Maß für Maß" der junge Kapellmeister im Sinne des jungen Deutschlands den Text zu seinem „Liebesverbot" gestaltete, so erschien ihm doch der geharnischte Geist des britischen Dramatikers in voller Größe, als der geprüfte Meister in Paris zum ersten Male an den Scheideweg zwischen alter Oper und neuem Drama gestellt war. Da legte er in der Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" dem Schöpfer des „Fidelio" auf die Frage, wie man denn zu Werke gehen müsse, um ein musikalisches Drama zustande zu bringen, die schwerwiegende Antwort in den Mund: „Wie es Shakespeare machte, wenn er seine Stücke schrieb."

Allein noch ein wichtigeres Moment ist mit jenem shakespearisierenden Trauerspiel „Leubald" verbunden, durch das dem halb kindischen dramatischen Ungeheuer nun plötzlich eine entscheidende Wichtigkeit für Wagners ganzes

Leben und Schaffen zuwächst. In den Leipziger Gewandhauskonzerten lernte der Dichter des „Leubald" zuerst Beethovensche Musik kennen, die auf ihn einen weit gewaltigeren Eindruck machte als alle in Dresden gehörten Opern, ja selbst als das ihm besonders liebe „Requiem" und die Ouverture zur „Zauberflöte" von Mozart. Mit Mozarts Opern selbst konnte er sich damals noch nicht befreunden. Der „Don Juan" war ihm wegen des italienischen Textes zuwider, ja er kam ihm läppisch vor: Beim „Idomeneo" taten ihm „die Sänger leid, die da so einsam mit ihrer Arie vor dem Souffleurkasten stehen, ringsum nichts als kahle Kulissen und so was wie ein antiker Stuhl, auf dem sie sich nicht einmal setzen dürfen". Es ist dieser Kritik aus dem Jahre 1829 schon der Unwille des Leben und Wahrheit fordernden Dramatikers anzusehen, der an der klassizistischen Unnatur der alten Opera seria Ärgernis nimmt. Als dagegen — es wird wohl im Jahre 1828 gewesen sein — im Leipziger Theater Goethes „Egmont" mit Beethovens Musik gegeben wurde, war Richard der begeistertste Hörer im ganzen Zuschauerraum. Man kann ohne Übertreibung sagen, es war einer der folgenreichsten Abende für ihn wie für die deutsche Kunst. Allgewaltig ergriff den jugendlichen Hörer dieses Zusammenwirken der beiden größten Meister, um durch Ineinandergreifen von Dichtung und Musik den höchsten dramatischen Eindruck hervorzurufen. „Beethovens Musik zu Egmont begeisterte mich so, daß ich um alles in der Welt mein fertig gewordenes Trauerspiel nicht anders vom Stapel laufen lassen wollte, als mit einer ähnlichen Musik versehen. Ich traute mir ohne volles Bedenken zu, diese so nötige Musik selbst schreiben zu können, hielt es aber doch für gut, mich zuvor über einige Hauptregeln des Generalbasses aufzuklären. Um dies im Fluge zu tun,

lieh ich mir auf acht Tage Logiers Methode des Generalbasses und studierte mit Eifer darin. Das Studium trug aber nicht so schnelle Früchte, als ich glaubte; die Schwierigkeiten desselben reizten und fesselten mich; ich beschloß Musiker zu werden."

Wir dürfen die etwa vierzehn Jahre später niedergeschriebene Erinnerung in jedem Zuge für unbedingt wirklichkeitsgetreu halten, zumal wir sie mit einer andern, Dichtung und Wahrheit absichtlich und kunstvoll mischenden Darstellung vergleichen können. In der Novelle läßt Wagner seinen Doppelgänger, den deutschen Musiker in Paris, erzählen: „Eine mittelmäßige Stadt des mittleren Deutschland ist meine Vaterstadt. Ich weiß nicht recht, wozu man mich eigentlich bestimmt hatte, nur entsinne ich mich, daß ich eines Abends zum ersten Male eine Beethovensche Symphonie aufführen hörte, daß ich darauf Fieber bekam, krank wurde, und als ich wieder genesen, Musiker geworden war." Der Entschluß des fünfzehnjährigen Wagner, Musiker zu werden, unterscheidet sich doch sehr bedeutsam von der Berufsentscheidung des liebenswürdigen, armen Heldens seiner Novelle. Wagner will sich der Musik bemächtigen als eines Hilfsmittels für seinen dramatischen Endzweck und Beruf, an dem er unverändert festhält. Nur leuchtet ihm für seine eigenen dramatischen Pläne seit dem Abend der Egmontaufführung ein höheres Ziel vor, als er bisher, die bloße Wortdichtung vor Augen, angestrebt hatte. Wohl ist von den sich harmonisch zusammenfügenden Teilen des Beethoven-Goetheschen Egmont noch ein weiter Weg bis zu der wie Leib und Seele organischen Einheit des Wagnerschen Musikdramas. Beethoven hat mit seinen musikalischen Vor-, Zwischen- und Nachspielen zu dem Goetheschen Drama erst etwa, wenn auch in höchster Vollkommenheit, Forderungen erfüllt, wie sie

Lessing im 26. Stücke der „Hamburgischen Dramaturgie" von dem dänischen Hofkapellmeister Johann Adolf Scheibe übernommen und als einen Teil seines eigenen dramatisch-musikalischen Programms vertreten hatte, nicht jene Forderungen, die Lessing für die geplante Fortsetzung des „Laokoon" aufgezeichnet hatte. Wagner selbst hat es später für einen Irrtum Beethovens erklärt, „daß er nicht erst zu der Wundererscheinung im Kerker, sondern von vornherein, mitten in die politisch-prosaische Exposition zur Unzeit Musik setzte". Die Erfahrung lehrte ihn auch, daß, in argem Gegensatze zu seiner eignen jugendlichen Begeisterung, „die zur Erhöhung der Wirkung eines besonderen Schauspieles verfaßte Zwischenaktsmusik", selbst wenn sie von Beethoven stamme, an dem Theaterpublikum ohne die nötige Aufmerksamkeit und somit auch ohne tieferen Eindruck vorübergehe. Indessen 1828 kamen dem begeisterten Gymnasiasten weder diese Beobachtungen noch die Ahnung weitergehender Ansprüche an die Verbindung von Ton und Wort, als die Egmontaufführung sie ihm zur Nachahmung geoffenbart hatte. Die Musik aber gewann nun für ihn ganz andere Bedeutung als bisher.

Von Richards Beschäftigung mit Musik, seinem Klavierspielen haben wir zum ersten Male bei Geyers Tod gehört. Aber erst zwei Jahre später (1823) setzte er es durch, Klavierunterricht zu bekommen. Derselbe Hauslehrer, Magister Humann, der ihm den Cornelius Nepos explizierte, sollte ihm auch regelrechtes Spielen lehren. Aber dem Schüler fehlte die Geduld für methodisches Lernen, dem Lehrer jedes Verständnis für die ungewöhnliche Art seines Zöglings, der nach Bewältigung der ersten Fingerübungen für sich ohne Noten mit dem greulichsten Fingersatze gleich schwierige Stücke, an erster

Stelle die Ouvertüre seines geliebten „Freischütz", spielte, ohne eine Passage rein herausbringen zu können. Der Lehrer gewann aus dem großen Abscheu seines Schülers vor allen Läufen die Überzeugung, daß aus ihm nichts würde, wie ja auch Webers frühester Musiklehrer seinem Schüler zugerufen hatte: „Kerl, du kannst irgend etwas in der Welt werden, aber ein Musiker wirst du niemals werden." Nach dem Erfolge des „Rienzi" spottete Wagner denn auch, der Lehrer hätte recht behalten: „Ich habe in meinem Leben nicht Klavierspielen gelernt." Wagner hat in der Tat die technische Schwierigkeit des Klavierspielens nie überwunden. Um so bewundernswerter jedoch entfaltete sich selbst in seinem unvollkommenen Spielen auf dem Klavier, das er nach dem Ausdrucke seines Pariser Leidensgenossen Pecht wie einen Sklaven mißhandelte, Wagners Gabe, nicht bloß aus seinen eigenen Werken, sondern aus den Werken verschiedenster Stilart das Charakteristische mit überzeugender Anschaulichkeit hervortreten zu lassen. Immerhin war Wagner aber in seiner Kapellmeisterzeit froh, wenn ihn sein Freund und Amtsgenosse Röckel in der Klavierbegleitung vertrat. „Man werde", schrieb Röckel 1843, „es kaum realisieren können, daß ein solches musikalisches Genie so fast lächerlich schlecht Klavier spielen kann; wenn irgend etwas Neues zu begleiten ist, so muß ich ans Klavier." Nicht besser, eher schlechter als am Klavier ging es Wagner mit dem Violinspielen, als er bei einem Mitgliede des Leipziger Theaterorchesters und Führer der zweiten Violinen in den Gewandhauskonzerten, Friedrich Robert Sipp (1806—1899), durch einige Monate Unterricht nahm. Doch bewahrte er diesem „einstweiligen Lehrer" ein so gutes Andenken, daß er ihn zu den ersten Bayreuther Festspielen als Ehrengast einlud, während der Lehrer selber noch 1889 erzählte: „Wagner begriff

sehr schnell, war aber faul, wollte nicht üben, er war mein schlechtester Schüler." Als die Not während des Pariser Aufenthalts aufs höchste stieg, hätte Wagner gern als Orchestermitglied oder Chorist an einer Bühne Dienste genommen, aber er beherrschte kein Instrument mit genügender technischer Fertigkeit und hatte zu wenig Stimme. Da Richard beim Musikunterricht in Klavier und Violine nicht mehr Eifer zeigte wie am Gymnasium, so setzte es harte Kämpfe, als er unvermutet die Seinigen mit dem Entschlusse, Musiker werden zu wollen, überraschte. Nachdem er jedoch mit dem Studium des Generalbasses auf eigne Faust nicht vorwärts kam, setzte er es schließlich durch, bei dem Musikdirektor der Euterpe und Violinisten Christian Gottlieb Müller, der dann 1838 Hof- und Stadtmusikdirektor in Altenburg wurde, Unterricht im Kontrapunkt und in der Theorie der Musik zu erhalten.

Wagner selbst meinte beim Rückblick auf diese Anfänge, der tüchtige Mann hätte größte Not mit ihm auszustehen gehabt. Er mußte dem durch die Lesung Hoffmannscher Dichtungen zu tollem Mystizismus aufgeregten Anfänger, dem bei hellem Tage im Halbschlaf Grundton, Terz und Quinte leibhaft erschienen und ihre Bedeutung offenbarten, erklären, „daß, was ich für seltsame Gestalten und Gewalten hielt, Intervalle und Akkorde seien. Mein Lehrer schüttelte den Kopf, und es kam so heraus, als ob auch hier nichts Gescheidtes aus mir werden würde. Was konnte für die Meinigen betrübender sein als zu erfahren, daß ich auch in diesem Studium mich nachlässig und unordentlich erwies?" Sie mußten seine Neigung, Musiker zu werden, „nur für eine flüchtige Leidenschaft halten". Und doch war dieser infolge der Egmontaufführung hervortretende Entschluß schon seit längerer Zeit in der Seele des Jünglings vorbereitet.

Das Spielen des Jungfernkranzes und der Freischützouvertüre zeigte uns bereits von Richards Vorliebe für Karl Maria v. Webers Meisterwerk. In Dresden hatte er, wie schon erwähnt, mit seinen Kameraden einmal die Wolfsschluchtszene spielen wollen, wobei er sich einen recht diabolischen Ausdruck in Gebärde und Stimme einstudierte für den gehörig rauhen Vortrag von Kaspars „Hier im ird'schen Jammertal". Wenn das Unternehmen trotz mühsam-eifriger szenischer Vorbereitungen durch die Gleichgültigkeit der andern Mitwirkenden mit einer bittern Enttäuschung für den begeisterten Knaben geendet hatte, so tat das doch seiner Liebe für das Werk keinen Eintrag. Der Komponist des „Freischütz" selbst war ja mit Geyer befreundet gewesen und oftmals mag dabei der freundliche Meister auch für das Lieblingskind seines Freundes ein gütiges Wort gehabt, seine Hand auf das Haupt des kleinen Richard gelegt haben, ohne Ahnung, daß er damit den kühnen Fortsetzer seines eignen Werkes, der Gründung einer deutschen Oper, grüße. Wie Wagner zu jeder Zeit seines späteren Lebens in liebevoller Verklärung und Verehrung „das rührende Bild von Webers geisterhaft-kränklicher Persönlichkeit" aus seinen Kindheitstagen vorschwebte, davon hat er in Wort und Tat Zeugnis abgelegt. So erzählte er 1860 in der Einleitung zur französischen Prosaübertragung seiner Operndichtungen: „Meine ersten Eindrücke von Musik erhielt ich von Karl Maria v. Weber, welcher in der gleichen Stadt, Dresden, periodisch seine Opern aufführte, dessen Weisen mich mit schwärmerischem Ernst erfüllten, dessen Persönlichkeit mich enthusiastisch faszinierte. Sein Tod im fernen Lande" — Weber starb am 5. Juni 1826 zu London — „erfüllte mein kindliches Herz mit Grauen." Und als Webers Amtsnachfolger in Dresden ruhte Wagner nicht,

bis des geliebten Meisters Asche in heimischer Erde beigesetzt wurde. „Von Beethoven", fährt Wagner fort, „erfuhr ich zuerst, als man mir auch von seinem Tode" — 26. März 1827 — „erzählte; dann lernte ich auch seine Musik kennen, gleichsam angezogen von der rätselhaften Nachricht seines Sterbens. Von so ernsten Eindrücken angeregt, bildete sich in mir immer stärker der Hang zur Musik aus". Er sah im Schöpfer des „Freischütz" die Verkörperung des deutschen Musikdramas, ja des Deutschtums. „Wenn ich", erzählte der Bayreuther Meister einmal seinem getreuen Hans v. Wolzogen, „in der Schule die sächsische Geschichte in ihrer ganzen Kläglichkeit vortragen hörte und mir sagen mußte, dahin sollst du gehören, und ich suchte dann tiefbedrückt nach etwas anderem draußen und erfuhr vom Vorhandensein Weberscher Musik: dann wußte ich, wo meine Heimat war und fühlte mich als Deutscher. Dies Gefühl hat mich nie verlassen. Daß Deutschland Webers Musik besaß, das war sein Glück. Hier fand der arme, vaterlose Deutsche sein Vaterland." So fand Wagner selbst in Paris durch eine Freischützaufführung sich dem deutschen Wesen wiedergegeben. Cäcilie Avenarius aber erzählt uns, wie ihr kleiner Bruder, wenn Kapellmeister Weber aus der Probe an der Geyerschen Wohnung, dem Jüdenhof, vorbeikam, sie erregt ans Fenster zu rufen pflegte und voll „heiliger Scheu" ihr zu erklären suchte: „Du, der da ist der größte Mann, der lebt — du, wie groß der ist, das kannst du gar nicht begreifen." Cili konnte in der Tat nicht recht begreifen, daß „das kleine, krummbeinige Männchen mit der großglasigen Brille auf der großen Nase, mit dem langen, grauen Rock und dem wackeligen Gang" so groß sein sollte. Der Bruder jedoch jauchzte, wenn er den geliebten Weber im Theater

Orchester und Sänger leiten sah, auf: „Nicht Kaiser und nicht König, aber so dastehen und so dirigieren!“ So hatte einst auch der siebzehnjährige Schiller in früher Ahnung seines Berufes und selbstloser Hingabe an die heilige Aufgabe ausgerufen:

„O Gott, du gabest mir Natur,
Teil Welten unter sie — nur, Vater, mir Gesänge.“

Hatte der Knabe gleich nach den ersten Klavierstunden sich an das Spielen von schwierigen Ouvertüren gewagt, so drängte der in dem Jüngling dunkel waltende schöpferische Trieb den Schüler Christian Gottlieb Müllers alsbald dazu, sich außer in einer Sonate, einem Quartett und einer Arie (1829) auch in Ouvertüren für großes Orchester zu versuchen. Wenn Wagner selbst die eine von ihnen, die ungedruckte B-Dur in Sechsachteltakt, als den Kulminationspunkt seiner damaligen Unsinnigkeiten bezeichnet, so dürfen wir die musikalische Jugendsünde etwa mit der dichterischen des Trauerspiels „Leubald“ in Parallele setzen. Wie er in ihm Shakespeares Schaurigkeiten zu überbieten suchte, so sollte „gegen diese wunderbar kombinierte“ B-Dur-Ouvertüre Beethovens Neunte Symfonie als eine Pleyelsche Sonate erscheinen. Wie Wagner schon sein großes Trauerspiel in Schönschrift hergestellt hatte und jederzeit auf sauberstes, zierliches Aussehen seiner Schriften und Partituren hielt, so daß nach Kietz' Erzählung noch beim Ausarbeiten der Parsifalmusik ein Verschreiben ihn arg verstimmen konnte, so wollte er auch diese Lieblingsouvertüre schon durch ihr kalligraphisches Äußere auszeichnen, die Streichinstrumente mit roter, die Holzinstrumente mit grüner und die Blechinstrumente mit schwarzer Tinte schreiben. Ob in dieser Absicht sich bereits, wie Glasenapp ausführt, des späteren Wagners Gruppierung der Orchesterinstrumente nach

dem Charakter ihrer Klangfarbe ankündigt, dürfte doch zweifelhaft erscheinen. Da Wagner mit dem Kapellmeister des Leipziger Theaters, Heinrich Dorn aus Königsberg (1804—92), der nach wenigen Jahren einer der bösartigsten Feinde und Verläumder des Meisters wurde, damals gut bekannt war, wurde die Ouvertüre am 25. Dez. 1830 bei einem Deklamatoriumsabend im Theater gespielt. Dorn erzählt von dieser ersten Aufführung eines Wagnerschen Werkes, daß trotz des Spottes der Musiker bei der Probe etwas in dieser Komposition, in der im Gegensatze zu anderen Erstlingswerken keine Note zu ändern war, ihm Achtung abgenötigt hätte. Wagner selbst berichtet: „Bei der Aufführung schadete mir besonders ein durch die ganze Ouvertüre regelmäßig alle vier Takte wiederkehrender Paukenschlag im Fortissimo," in dem wir wohl den ersten, noch ungeschickten Ansatz in Anwendung der musikalischen Leitmotive vermuten dürfen. „Das Publikum ging aus anfänglicher Verwunderung über die Hartnäckigkeit des Paukenschlägers in unverholenen Unwillen, dann aber in eine mich tief betrübende Heiterkeit über. Diese erste Aufführung eines von mir komponierten Stückes hinterließ auf mich einen großen Eindruck."

Wagner hat dieser ersten zur Aufführung gelangten Ouvertüre dann noch mehrere andere folgen lassen. Sein der Pariser Zeit angehöriger Aufsatz „Über die Ouvertüre" bekundet, welche Teilnahme er für diese mit dem Drama in besonders naher Verbindung stehende musikalische Form hegte. Daß wir von einer Musik zum Trauerspiele „Leubald", wegen derer er seine Musikstudien begonnen hatte, nichts mehr hören, ist nicht verwunderlich. Einerseits mußte er doch rasch über diese shakespearisierende Ritterromantik hinauswachsen, anderseits ließ sich eine solche begleitende Musik nicht so leicht wie Ouvertüren und

Sonaten herstellen. Daß er jedoch den beim Anhören des „Egmont" aufgetauchten Gedanken einer Verbindung von Dichtung und Musik nicht aufgab, bezeugt er gerade für diese letzten Jahre der Gymnasial- und ersten Zeiten des Musikstudiums in der „Mitteilung an meine Freunde" ausdrücklich mit den Worten: „Nie ließ mich bei meinem Studium der Musik der dichterische Nachahmungstrieb ganz los; er ordnete sich jedoch dem musikalischen unter, für dessen Befriedigung ich ihn nun herbeizog." Es ist ganz natürlich, daß der begeistert in die Tonwelt und vor allen in Beethoven sich einlebende jugendliche Musiker in den Jahren, da er sich das musikalische Handwerkzeug zu erobern hatte, die Dichtung in den Dienst der Tonkunst stellte, bis er in der Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" theoretisch, im „Fliegenden Holländer" durch die Tat zu dem Ausgangspunkt seines Strebens, dem Drama per musica zurückkehrte. Allein auch in der Zeit seines Musikstudiums bei Müller und der Ausarbeitung der ersten Ouvertüren wurde er der dramatischen Dichtung nicht untreu. Gleich in den ersten Tagen seiner Übersiedlung von Dresden nach Leipzig hatte er wahrscheinlich noch Gelegenheit gehabt, Goethes in Leipzig vollendetes Schäferspiel „Die Laune des Verliebten" auf der Bühne zu sehen, da es nach dem August 1827 viermal im Leipziger Stadttheater aufgeführt wurde. Über die ehemalige Bedeutung dieser nun seit Jahrzehnten vergessenen Schäferdichtung und ihre vielfache Anwendung in der Oper konnte Richard durch den in der italienischen Literatur so wohlbewanderten Onkel Adolf manches erfahren. Als er nun auch Beethovens Pastoralsymfonie hörte, reizte sie ihn an, ein Schäferspiel zu schaffen, „das in seiner dramatischen Beziehung wieder durch Goethes ‚Laune des Verliebten' angeregt war. Hier machte ich

gar keinen dichterischen Entwurf, schrieb Musik und Verse zugleich, und ließ so die Situationen ganz aus dem Musik- und Versemachen entstehen".

Ist es lehrreich zu beobachten, daß der künftige Reformator der Oper in frühen Jahren selber noch einmal eine bereits in Mozarts Jugend absterbende Spielart des Rokokotheaters pflegte und der Art die große Kunstentwicklung in seinem eignen künstlerischen Bildungsgang im kleinen wiederholte, so verdient auch die Arbeitsweise unsere Aufmerksamkeit. Gerade bei Wagners höchsten Werken, wie Nibelungenring und Meistersingern, liegen Jahre zwischen der dichterischen und der musikalischen Ausführung. Aber bei Niederschrift des Wortes ertönte, wie er selbst während der Arbeit am „Tannhäuser" in dem so überaus wichtigen Briefe an Karl Gaillard vom 30. Januar 1844 erläuterte, in seinem Innern bereits die dazugehörige Musik, während selbst freundlich gesinnte Leser sich keine Vorstellung bilden konnten, wie diese von allem Gewohnten abweichenden Texte sich wohl vertonen ließen. Und so entstehen denn auch bereits bei dem Schäferspiel, das wohl als Wagners erster musikalisch-dramatischer Versuch zu verzeichnen ist, Wort und Ton als untrennbares Zwillingspaar. Von Goethes Werken hatten es übrigens damals nicht bloß „Egmont" und „Die Laune des Verliebten", sondern vor allem der „Faust" Wagner angetan, wenn wir den Erinnerungen eines seiner Genossen auf der Nikolaischule, dem späteren Chefredakteur der Dresdner „Konstitutionellen Zeitung" Franz Ludwig Siegel, Glauben schenken dürfen. Siegel will 1829 ebenfalls mit dem Dichten und Vertonen von Operntexten beschäftigt gewesen sein: da soll ihm Wagner, der den Goetheschen ‚Faust' „immer heimlich unter der Schultafel (Schulbank?)

liegen hatte, um das Buch in jedem günstigen Augenblicke hervorzuziehen und eifrig darin zu lesen", geraten haben, statt der geplanten „Hexenbraut" doch lieber einen Operntext „Die Hexenküche aus dem Faust" zu machen. Nach Siegels Erzählung wollte Wagner statt der einfachen Hexenküche bei Goethe ein Wunderreich, in dem schöne, verdammte Frauen in mystischem Halbdunkel wandeln und seltsame Chöre singen. Wir hätten dann in diesem Vorschlag des Gymnasiasten das erste Aufblitzen eines Fantasiebildes, das erst Parsifal in Klingsors Zaubergarten verkörpert erschauen sollte.

Was Siegel über die Vorliebe seines Mitschülers für Goethes „Faust" berichtet, dürfen wir unbedenklich als zutreffend annehmen. Es läßt sich auf Wagner selbst anwenden, wenn er einmal sagt, das Faustgedicht ziehe „wie eine immer lebendig rieselnde Quellader sich mit gestaltender Anregung durch das ganze Künstlerleben Goethes". Auch Wagner blickt von seiner Gymnasiastenzeit bis zu seinem Lebensende voll Bewunderung und Liebe zum Goetheschen „Faust", und zwar zu seinen beiden Teilen auf. Wir dürfen überhaupt durch das zufällige Schweigen der autobiographischen Skizze über Schillers Einwirkung auf seine Jugend und die bloße Erwähnung des „Egmont" uns nicht zu einer völlig irrigen Anschauung verleiten lassen. Wagner läßt Goethe und Schiller beinahe unerwähnt, weil er ein Verhältnis des deutschen Jünglings zu den beiden größten deutschen Dichtern für das selbstverständlichste von der Welt hält. Deutschen Lesern brauchte man nach seiner Meinung davon nicht erst zu reden. Als er 1879 für die Leser der North American Review das Werk und die Aufgabe seines Lebens schilderte, da rühmte er ausdrücklich Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven als die Schöpfer der

deutschen Kultur und feierte den edlen Geist des geliebten Schiller als den veredelnden Schutzgeist der deutschen Jugend in und nach den Befreiungskriegen. Wohl hat Heinrich Lichtenberger bei seiner prüfenden Zusammenstellung von Wagners Urteilen über Schiller den Eindruck erhalten, daß erst nach dem Abschluß von „Oper und Drama" die Wärme des Tones sich Schiller gegenüber steigere, um dann in den letzten Lebensjahren auch auf Heinrich v. Steins Stellung zu Schiller günstigst bestimmend einzuwirken. Allein eine wirkliche Verkennung von Schillers Größe, wie sie selbst bei Platen und Hebbel vorübergehend Worte findet, hat bei Wagner niemals, auch nicht als er von der Strömung des jungen Deutschlands ergriffen wurde, stattgefunden. Es ist wie die Sehnsucht nach einer Jugendliebe, wenn der Meister bei seinem letzten Aufenthalt in Venedig auf einmal nicht Ruhe findet, bis ihm der „Don Karlos" aus Deutschland nachgesendet wird, und er dann die letzte Nacht, die ihm zu leben bestimmt war, sich mit jugendlicher Begeisterung der Lesung des Werkes hingibt, in dem er eine Erweiterung der vor Schiller der dramatischen Charakteristik gezogenen Grenzen sah. Ebenso darf man von einer Auffrischung von Kindheitseindrücken sprechen, wenn Wagner am letzten Abend im Palazzo Vendramin seiner Familie Fouqués Undinenmärchen vorlas. In die wundervolle Märchenwelt und mondbeglänzte Zaubernacht der deutschen Romantik von Hoffmann, Tieck, Fouqué, nicht minder als in die klare, stärkende Welle von Schillers und Goethes klassischer Dichtung ist Wagner in seinen Gymnasialjahren und dann immer wieder unablässig untergetaucht, sich in der Poesie reinzuwaschen vom Alltagsstaube, sich Siegfried gleich mit hürner Schutzhaut zu schirmen im Kampfe der Lebensprosa und Gemeinheit.

Schiller und Goethe, wie Tieck, Fouqué und Öhlenschläger wurden übrigens dem jungen Richard Wagner persönlich näher gebracht als vielen andern. Onkel Adolf hatte 1798 nicht bloß zwei Semester in Jena studiert, sondern auch das Glück gehabt, mit Schiller vertraulich umgehen zu dürfen in den Monaten, da der „Wallenstein" nach jahrelangem Mühen seiner endlichen Vollendung entgegenreifte. Zugleich verkehrte er als eifriger Anhänger Fichtes aber auch in dem Schiller feindselig gesinnten Romantikerkreise und setzte später bei wiederholten Besuchen Dresdens dort die in Jena angeknüpfte Freundschaft mit Ludwig Tieck fort. Ob Adolf Wagner schon in dieser Jenenser Studentenzeit Goethes persönliche Bekanntschaft gemacht hat, wissen wir nicht. Als er im Jahre 1824 eine Pilgerfahrt nach den ihm heiligen Stätten seiner Jugend, Jena und Weimar, unternahm, wurde er durch seinen alten Freund Johannes Falk am 23. Juni bei Goethe eingeführt. Wenn Goethe den Besucher, den er nicht zu Tische einlud, in seinem Tagebuch damals nur ohne weitere Bemerkung nennt, so muß doch Adolf Wagner seinerseits mit der Aufnahme zufrieden gewesen sein, denn als er zwei Jahre später den ersten Band seines sorgfältig vorbereiteten Werkes „Il Parnasso Italiano ovvero i quattro Poeti celeberrimi Italiani" bei Ernst Fleischer in Leipzig herausgab, widmete er den Band mit einem längeren Gedichte in italienischen Terzinen „Al Principe de' Poeti, Goethe". Der so Gefeierte verzeichnet am 26. August 1826 in seinen Tagebüchern: „Herrn Adolf Wagner, Dank für die Widmung des Arioſts, einige Exemplare des Gedichts, Leipzig." Und diesem ersten (verlorenen) Dankbrief ließ er am 29. Oktober 1827 einen zweiten folgen als Begleitschreiben eines silbernen, von dem Dichter selbst viele Jahre in Freud und Leid be-

nutzten Bechers in Kelchform, dessen Fuß die Inschrift eingeritzt zeigte: „Herrn Doktor Adolf Wagner Goethe. MDCCCXXVII." Er wünscht dankbar dem Leipziger Gelehrten Glück, dessen „Tätigkeit bis ins einzelne dieser geheimnisvollen Schätze" — Dantes Commedia, Petrarkas Rime, Ariosts Orlando furioso, Tassos Gerusalemme liberata — sich zu versenken den Mut hatte.

Kein Zweifel, daß wir in diesen persönlichen Beziehungen Adolf Wagners zu Weimar, denen sich solche zu einzelnen Romantikern anreihen, auch für Richard Wagner unmittelbar wichtige Tatsachen zu beachten haben. Glasenapp erzählt, daß nach dem Erscheinen der ersten Ausgabe seiner Biographie (1876) der Meister ihn gefragt habe, weshalb er darin nicht seines Oheims Adolf gedacht hätte, „dessen Umgang ihm während seiner in Leipzig verlebten ersten Jünglingszeit (Ende 1827 bis Ende Januar 1833) zu vorzüglicher Anregung und Belehrung gereicht hätte". Im gleichen Jahre wie die Anerkennung Goethes erfuhr Adolf Wagner auch die Auszeichnung, daß die philosophische Fakultät der Universität Marburg ihn zum Ehrendoktor ernannte, und bald nach dieser (im Juli) erfolgten Ehrung entschloß sich Adolf Wagner trotz seiner Jahre und des Widerstandes seiner bisherigen Hausgenossinnen, am 18. Oktober 1824 Sofie Wendt, die Schwester seines alten Freundes Amadeus Wendt, zu ehelichen. Er vertauschte nun seine bisherige Wohnung im Thomäschen Hause mit einer vor dem Peterstor (im „Hut") gelegenen, und dort spielte sich der größte Teil des Verkehrs zwischen Oheim und Neffen ab, nachdem der neue Ehemann im Juli 1825 bei einem Besuche in Dresden die etwas erkalteten Beziehungen zur hinterlassenen Familie seines Bruders wieder inniger gestaltet hatte. Richard mußte bei seiner Übersiedlung von Dresden

nach Leipzig naturgemäß zu dem Vatersbruder als zu dem von Erfolg gekrönten gelehrten Mitglied der Familie aufblicken. Adolf Wagners dichterische Begabung ist freilich, soweit eigenes Schaffen in Frage kommt, nicht hoch einzuschätzen. Von seinen Bühnenstücken („Theater", Leipzig 1816), die in kunstreichen Kanzonen Antonia Corvin zugeeignet sind, ist nur das fünfaktige Lustspiel „Umwege" der Erwähnung wert. Die Feindschaft zweier edler venetianischen Familien, zwischen denen auch der erst 1821 durch Lord Byrons Trauerspiel verherrlichte Name Foskari auftaucht, wird durch Beaumarchais' freches Täuschungsmittel überwunden. Anselmo und Barberigo umarmen nächtlich im Garten jeder, gleich Graf Almaviva in „Figaros Hochzeit", die eigene Frau, während sie die umworbene Gattin des Gegners zu besitzen glauben. Weit besseren Eindruck gewinnen wir von dem poetischen Übersetzer Wagner, dessen Verdeutschungen sich von Sophokles' „König Ödipus" durch Nacherzählung ältester italienischer Novellen bis auf Byrons „Manfred" (1819) und Walter Scotts Romane erstrecken, während er seines tiefen, seelenvollen Freundes Fouqué lieblicher „Wasserfee" nur aus Liebe zu dem Werke zur italienischen Gewandung als „Ondina" (1815) verhilft. Die Dichtungen und Übersetzungen des Onkels dürfen wir auch in der Bücherei seines jungen, lesefustigen Neffen vermuten, der durch Adolf Wagners Übersetzung von Gozzis „Raben" zuerst auf den venetianischen Dramatiker als Quelle für Operntexte hingewiesen wurde.

Wenn Richard seinem Schulkameraden beim Entwerfen der Oper „Die Hexenküche aus dem Faust" rät, für die Schilderung des Wunderreichs müsse Dante zu Hilfe genommen werden, so ist der Sechzehnjährige natürlich durch seinen mit der italienischen Literatur gründlich

vertrauten Oheim in „Die göttliche Komödie“ eingeführt worden, in deren Schöpfer Richard 1855 die größte dichterische Kraft verehrte, die je einem Sterblichen verliehen ward.

Adolf Wagners literargeschichtliches Hauptwerk ist das seinem Freunde Apel gewidmete Buch „Zwei Epochen der modernen Poesie, in Dante, Petrarka, Boccaccio, Goethe, Schiller und Wieland dargestellt“ (Leipzig, bei Breitkopf & Härtel, 1806), neben das wir als für Richard wichtig gleich seine Verdeutschung von Augustin Scottows „Shakespeares Leben“ (1824) stellen. Wenn Richard Wagner später die von Cosima Liszts Mutter, der Gräfin d'Agoult (Daniel Stern), verfaßten Dialoge „Dante et Goethe“ (Paris 1866) zur Hand nahm, so erinnerte er sich zweifelsohne dankbar des mit lebhaftem poetischen Empfinden geschriebenen Werkes, in dem Adolf Wagner den inneren Zusammenhang zweier Hauptgruppen aus dem modernen Weltgemälde darzulegen suchte. Es wäre für das Verhältnis des Buches zu Richard Wagner von wenig Belang, wenn man vom heutigen Standpunkt der literargeschichtlichen Forschung aus an den „Zwei Epochen“ Kritik üben wollte. Von Wichtigkeit dagegen ist es, aus diesem Buche wie aus der Gesamttätigkeit Adolf Wagners zu ersehen, daß auch dem von Herderschen Ideen geleiteten Oheim die Dichtung nicht als etwas Abgesondertes, nicht als Erzeugnis literarischer Willkür erscheint. Ähnlich wie es später Richard Wagner in seinen Untersuchungen von „Kunst und Revolution“ (1849) an bis zu „Heldentum und Christentum“ (1881) getan hat, erkennt er die entscheidende Verbindung der Dichtung mit der religiösen und politisch-nationalen Entwicklung an und sucht sie hervorzuheben. Schon in Jena war Adolf Wagner durch seinen Freund Johann Arnold Kanne auf das Gebiet mythologi-

scher Forschung gelockt worden. Im Jahre 1811 erzählt er dem teuren, vielgeliebten Freunde Fouqué, daß er nun den weitverzweigten Gegenstand der Religionen der Völker studiere „unter der herrlichen Idee: Religion als Angel der Welt, Sprache ihre Zunge, alles ein Gewächs, ein Schlingkraut, das sich durch Jahrtausende herabrankt, eine Pipala, deren erdwärts gebeugte Sprößlinge, selbst leicht und schnell wurzelnd, neue Bäume bilden". Aber der in fernste Fernen schweifende Gelehrte wurzelt doch zugleich, vaterländischem Sinne treu, so fest im heimischen Boden, daß ihm Heinrich v. Kleists letzter Schritt heilig ist als irrende Kraft, und er das Zerschlagen dieses edlen Gefäßes deutschen Sinnes beklagt. Das Beste und Heiligste, schreibt der sächsische Gelehrte am 27. April 1814 an den bewunderten Dichter der „Undine" und des „Zauberrings", sei ihm „in unserer Zeit die große Völker- und besonders Eure Preußen-Wallung, das Aufschlagen ihrer Geisterglut an die Throne, und das wird bleiben, wenn es auch die plumpe Hand der Zeit einpferchen sollte in den Hag, den es eben verschmäht und zürnend niederreißt".

Das ist dieselbe Gesinnung und Stimmung, wie sie Richard Wagner in seinem „Lebensbericht" als die seinige und die der deutschen Jugend beim Eintritt in die Universität und das Leben geschildert hat. Dem deutschen Herzschlag des Oheims entspricht es, wenn Richard sich an „Lützows wilder verwegener Jagd", dem Liede des der sächsischen Rekrutierung entflohenen Theodor Körner, und den andern Kriegsgesängen Webers begeistert. Es ist nichts Kleines, daß dem jungen Brausekopf Richard in seinem nächsten Familienkreise ein Mann und Führer zur Seite steht, der ihn in die Weiten der Weltliteratur und ihrer geistigen Kämpfe kundig einführt und zugleich die Mahnung des geliebten Schiller beherzigt, daß nur im Vaterland die besten

Wurzeln unserer Kraft zu gedeihen vermöchten. Der Idealismus Schillers und der Frühromantik wird durch Adolf Wagner dem auf seine Worte horchenden Neffen übermittelt. Und zu alledem hegte der gelehrte, leicht erregte Onkel trotz seiner Abneigung gegen den berufsmäßigen Schauspielerstand doch gleich seinem verstorbenen Bruder die lebhafteste Teilnahme für das Theater, an dessen große ästhetisch-ethischen Aufgaben er sich, wie vor ihm sein Meister und Vorbild Schiller, wie nach ihm sein kampfumtobter Neffe Richard, den Glauben nicht rauben läßt.

Es wurde schon bei Erwähnung von Apels klassizistischen Dramen darauf hingewiesen, daß Richard in Dresden diese Werke jedenfalls durch Vermittlung des mit dem Dichter innig befreundeten Onkels kennen lernte. Auf dem Landsitze des wohlhabenden Ratsherrn Apel wurden wiederholt unter Adolf Wagners Leitung Theateraufführungen unternommen, so 1806 von Apels „Polyidos", 1812 von Fouqués Schauspiel „Eginhard und Emma", wobei der in „Manneslänge" ragende Wagner den Kaiser Karl spielte. Die Briefe Adolf Wagners an Fouqué zeigen, mit welcher Sorgfalt auf diesem Privattheater alles mit möglichster geschichtlicher Treue vorbereitet, eine stilvolle Dekoration des Schloßhofes eigens nach alten Vorlagen gemalt wurde. Adolf Wagner zieht dabei die gleichen Quellen zu Rate, wie sie E. Theodor Amadeus Hoffmann als Kapellmeister, Dekorateur und Maschinist am Bamberger Theater aufspürte für „das kede, aber schöne Unternehmen ‚Eginhard und Emma' von Fouqué wirklich in glänzenden bunten Farben und leuchdenden Worten auf dem Theater zu agieren". Diese von Hoffmann veranlaßte öffentliche Aufführung in Bamberg und die auf Apels Privattheater sind die einzigen,

welche das von Jean Paul und Gustav Schwab so gepriesene überromantische Drama Fouqués erlebt hat. Wir werden gerade diese dramaturgische Tat Adolf Wagners mit besonderem Nachdrucke hervorheben müssen, da die Aufführung von „Eginhard und Emma", in welcher der Köhler Büsching — er trägt seinen Namen zu Ehren des Breslauer Germanisten Johann Gustav Büsching — dem kaiserlichen Schreiber das Nibelungenlied vorsagt, notwendig auf Fouqués Dramatisierung der nordischen Nibelungensage hinweist. Wenn Adolf Wagner seinem Neffen von der Aufführung des von den Theatern zurückgewiesenen Schauspiels „Eginhard und Emma" erzählte, so wurde von dem leidenschaftlichen Bewunderer der Fouquéschen Werke ganz sicher auch seines Freundes Nibelungentrilogie und der Wunsch, sie gespielt zu sehen, erörtert. In Richard Wagners Nibelungenring treten offensichtlich Anklänge an den ersten Teil von Fouqués „Held des Nordens" hervor. Wir können also auch für des Meisters gewaltigste Dichtung erste Anregungen im Verkehr zwischen Onkel und Neffen entdecken, von denen der ältere als bescheidener Vertreter selber noch der großen klassisch-romantischen Epoche unserer Literatur angehört.

Erst wenn man diese eigene dramaturgische Neigung und Tätigkeit Adolf Wagners, die, zu höchster Veranlagung und kunstgeschichtlicher Bedeutung gesteigert, in der Folge den Lebensgang des jüngeren Familiengliedes bestimmen sollten, berücksichtigt, wird auch seine Didaskalie „Theater und Publikum" in das richtige Licht gerückt. Sie ist um so wichtiger, da sie nicht in Richards Kinderzeit fällt, sondern erst 1826, also zu einer Zeit erschienen ist, da dieser, selbst schon in eifrigster Shakespearelesung vertieft, sich als angehenden dramatischen Dichter fühlte. Adolf Wagner streitet auf den 132 Seiten seines Büchleins

für eine Wiedergeburt des deutschen Theaters, die er in erster Reihe durch Verbannung alles Unwürdigen, wozu er neben den Schubladenstücken und Vaudevilles auch „die anhaltenden, nachhaltigeren Mischungen mit Gesang, Tanz und prachtvollen Dekorationen", d. h. die Oper rechnet, zu erreichen hofft. Er geht, von den Griechen anfangend, die einzelnen dramatischen Literaturen durch, um zu zeigen, wieviel wir ihnen zur Hebung unseres Spielplans entnehmen könnten, wobei er Goethes und Tiecks Versuchen mit spanischen Dramen übertriebenen Wert beilegt. „Nicht bloß die Gegenwart, wie sie sich in mancher Mitlebenden Köpfen treu oder untreu spiegelt oder entstellt; nicht bloß die Gegenwart eines Volkes, sondern aller, welche Drama und Schaubühne haben, soll vorgeführt werden; und nicht bloß die Gegenwart, sondern auch die Vergangenheit in aller Eigentümlichkeit ihres Ernstes und Scherzes, wie sie Göttliches und Menschliches geschaut und behandelt, von ihnen bewegt worden, dies soll vor unsere innere und äußere Anschauung gebracht werden; wir, d. h. unsere Volkstümlichkeit, sollen damit durchdrungen und, wenn wir einen chemischen Ausdruck brauchen dürfen, gesättigt werden, damit alles menschlich Edle, Große und Schöne in und aus ihr sich entwickele und ins Leben trete in teutscher Form und Fassung; was natürlich für uns letztes Ziel sein muß." Neben der romantischen Forderung von Entlehnungen aus der ganzen Weltliteratur tritt also hier schon des Neffen späteres Verlangen nach einem fest ausgeprägten deutschen Stil für die Darbietungen deutscher Bühne hervor.

Als das Büchlein erschien, diente es dem Gymnasiasten Wagner, der damals die von seinem Oheim zu Rate gezogenen Vorlesungen August Wilhelm Schlegels „über dramatische Kunst und Literatur" (Heidelberg

1809/11) schwerlich bereits in Händen gehabt hatte, als ein Führer durch die Geschichte der dramatischen Literatur. Er wird freudig dem Lob für unsern „edlen, hochgesinnten Schiller" beigestimmt, über den gegen „Wilhelm Tell" gerichteten Tadel vielleicht erstaunt gewesen sein. Wohl zum ersten Male vernahm er, daß die aus Italien nach Frankreich herübergewanderte Oper dort durch den französischen Kitzel, „alle Nationen in allem Lobenswerten zu überbieten, einen Kampf zwischen den Piccinisten und Gluckisten veranlaßte". Er las aber neben scharfen Anklagen gegen Rossini im besonderen, wie gegen die Manier und Unnatur, Prunksucht und Schaustellungssucht der Oper im allgemeinen, die ihm wegen deutlicher Spitzen gegen den geliebten „Freischütz" kaum überzeugt haben dürften, daß die Oper zwar von einsichtigen Kritikern für einen Zwitter, Mestizen, Rührei, von einigen wunderlichen Käuzen aber „für einen Künstebund" erklärt werde. Und der junge Leser wird in seinem Innern eher diesen Käuzen als dem strengen Onkel recht gegeben haben, ehe er nach anderthalb Jahrzehnten darüber nachzusinnen begann, ob nicht ein auch vor den strengsten ästhetischen Anforderungen bestehender „Künstebund" durch eine Umgestaltung der Oper sich herstellen ließe. Daß die Verbindung von Musik und Dichtung nicht an sich vom Standpunkte des Dramas aus verwerflich sei, war ja auch dem vom antiken Drama ausgehenden Adolf Wagner selbstverständlich; er glaubte in den im achtzehnten Jahrhundert beliebten Monodramen, die durch Jean Jaques Rousseaus „Pygmalion" und Goethes „Proserpina" auch in der Literatur fortleben, eine Kunstart auf der neueren Bühne zu sehen, welche unsern Schauspieler zur mimischen Kunst der Antike erziehen könnte. Unter Verschweigung seiner brieflich so kräftig geäußerten Bedenken gegen den Beruf des Schauspielers

tritt Adolf Wagner in seiner Didaskalie für eine bessere, gründliche Schulung des Schauspielers ein unter Hinweis auf die hohen, idealen Aufgaben des Dramas. „Das Wesen der Bühne ist bedingt durch Aufgabe und Streben des Menschengeistes, sich aus dem klar erkannten und dargestellten Spiel der Weltmächte in seine selbständige und selige Klarheit zurückzufinden und zu retten."

Der in stiller Bescheidenheit eifriger, vielseitiger Forschung ergebene Adolf Wagner, einer der in der Buchhändlerstadt Leipzig stets besonders zahlreichen Privatgelehrten, gehört nur zu den „Halbgesegneten", deren die Literatur- und Kunstgeschichte so viele aufweist. Wenn einer seiner Freunde von ihm rühmte, man habe nie „einen Deutschen vortrefflicher und in edler fließenden Melodien von Sprache und Gedanken reden gehört", andere sein umfassendes, tiefes Wissen, seine philologische und künstlerische Begabung priesen und die Besten sich um seine Freundschaft bewarben: so bleibt doch, was er erreichte und leistete, unverhältnismäßig zurück gegen das von seiner Veranlagung Versprochene. Schwerlich hatte er eine Ahnung davon, daß in dem unter seinen Augen heranwachsenden jüngsten Neffen so überreichlich Früchte tragen sollte, was in seinem eigenen Leben nicht zur Blüte gekommen war.

Vielleicht geschah es auf den Rat Adolf Wagners, der selbst auf der alten Thomana unter der Leitung des tüchtigen Theologen und Philologen Christian Daniel Beck herangebildet worden war, daß Richard im Juni 1830 auf die Thomasschule übertrat, die im Jahre vorher bei der Feier ihres hundertjährigen Bestehens ein neues Heim am Thomaskirchhof erhalten hatte. Auf der Nikolaischule war es Richard immer schlechter ergangen. 1828 hatte er in Sitten und Kenntnissen die Zensur leidlich, im

folgenden Jahre in Sitten, Fleiß und Fortschritt die vierte Note erhalten; die Versetzungsarbeit zu Johannis 1829 war von ihm gar nicht mitgeschrieben worden.

Die Herbstferien 1830 verbrachte Richard bei seiner verheirateten Schwester Klara froh und heiter zu Magdeburg. Aus der dortigen kleinen Kolonie schrieb er am 20. September, einem „sonnigen und schönen sommerhellen Tage", den *ältesten* der bis jetzt überhaupt von ihm bekannt gewordenen *Briefe*. „Recht von ganzem Herzen und mit aller Innigkeit", die nur sein Gemüt besitze, dankt er in tiefer Rührung der „lieben, lieben Mutter" anläßlich ihres Geburtstages für alle die Gefühle, welche sie in nie wankender Treue ihren Kindern gewidmet habe, die bei allen Entzweiungen des Lebens doch in der Liebe zur Mutter für immer unauflöslich verbunden bleiben würden. „O Mutter, murre nicht. Dir hat der Schöpfer ein schönes Los bestimmt! Bist Du es nicht, die das, was sie der Welt gab, mit der schönsten Liebe und Sorgfalt auch immer gesund, rein und edel erhielt? Dir ist das herrliche Geschenk des reinsten Bewußtseins in einem Maße wie wenigen beschieden. Gerade wir, die Deine Liebe und Tugend am meisten berührte, müssen diese am tiefsten empfinden. . . . Bewahre uns Deine Treue und Liebe, und wir wollen Dir wie einem Heiland danken und unsere besten Wünsche opfern!"

Nach elfmonatlichem Besuch verließ Wagner die Thomasschule ohne Ablegung einer Reifeprüfung. „Um Musikus zu werden", trug der Rektor Stobbe Ostern 1830 in das Schulalbum ein, das später in der Spalte „Fernere Schicksale" bei diesem Schüler gar nichts zu vermerken hatte als: „gest. 13. 2. 83 in Venedig". Der examenslose Abgang braucht jedoch keineswegs als Beleg dafür aufgefaßt zu werden, daß es auch auf der Thomas-

UNIV. OF CALIFORNIA

Richard Wagners Mutter

UNIV. OF
CALIFORNIA

UNIV. OF CALIFORNIA

schule mit Wagners Fortgang gehapert habe. Für die sächsischen Gymnasien war erst durch Verordnung vom 4. Juli 1829 die Reifeprüfung als eine Neuerung von höchst fragwürdigem Werte eingeführt worden. Es ist also wohl möglich, daß für die zu diesem Zeitpunkt schon in den obersten Klassen befindlichen Schüler Befreiung von der nachträglich belastenden neuen Ordnung eintreten konnte. Der Onkel aber wird den zum Musikstudium entschlossenen Neffen wohl mit einer ähnlichen Mahnung in den neuen Lebensabschnitt begleitet haben, wie er sie ein anderes Mal in die Worte zusammenfaßt: „Bedenke, wie wissenschaftlich gebildet Karl Maria v. Weber war, und daß Virtuosität gar zu oft den Fluch der Einseitigkeit trägt. Auch die Kunst ist, wie alles, was der Geist ausgebiert, eine unendliche Welt, die aus dem Großen und Ganzen betrieben sein will!“

4. Universitätszeit. Klavier- und Orchesterkompositionen

Damon: Leipzig soll mir Keiner schimpfen!
Schmuhl: Brave Leute fand ich dort.
Damon: Ja, die Sachsen sollen leben! Aber fahre weiter fort.

(Graf Platen in der „Verhängnisvollen Gabel".)

An der Leipziger Hochschule gab es bis zum Jahre 1848 keine Oster-, sondern Meßferien; die Dauer des im Oktober beginnenden Wintersemesters hing von der Meßzeit ab, und das Sommersemester wurde erst in der zweiten Hälfte des Mai eröffnet, während Wagners Studentenzeit am 9., 28., 13. Mai, das Wintersemester am 17. und 21. Oktober. So wurde denn der ausgetretene Thomaner noch in dem im Schuljahr 1830/31 bis zum 17. April dauernden Wintersemester unter dem Rektorate des Philosophieprofessors Wilhelm Traugott Krug und unter dem Dekane der philosophischen Fakultät, dem Mathematik- und Physikprofessor Heinrich Wilhelm Brandes, in die Universitätsmatrikel eingetragen.

Nr.	Tag der Inskription	Vollständiger Name	Geburtsort	Vaterland	Schule	Deposit.	Stud.	Wohnung
322	23. Febr. (1831)	Wilhelm Richard Wagner	Leipzig	Sachsen	Leipzig, Thomasschule	dep. et inscr. in biennium	Musik	Vor dem Hallischen Tore am Pichhofe

Zwar hat Wagner, wie es vor ihm die Leipziger Studenten Leſſing und Goethe getan haben, die Vorleſungen nichts weniger als fleißig beſucht. Immerhin verlohnt es ſich aber, aus dem „Catalogus Scholarum et publice et privatim in Universitate Lipsiensi habendarum“ für die Zeit vom Februar 1831 bis Januar 1833 feſtzuſtellen, welche Vorleſungen auf den Philoſophie und Äſthetik ſtudierenden Wagner Anziehungskraft ausgeübt haben könnten. Durch die Erzählungen ſeines Oheims Adolf über Gottfried Hermanns feindliche Stellung zu Apels Metrik wie durch gelegentliche Äußerungen ſeiner Gymnaſiallehrer wird in Wagner die Luſt oder wenigſtens die Neugierde geweckt worden ſein, eine Vorleſung des berühmten Hauptes der Leipziger Philologenſchule, Johann Gottfried Hermann (1772 bis 1848), zu hören. Da er ſchon an der Kreuzſchule für die durch Creuzers Symbolik hervorgerufenen philologiſchen und religionsgeſchichtlichen Streitigkeiten lebhafte Teilnahme gezeigt hatte, wird er vermutlich auch von Hermanns Gegenſchriften, vor allem von dem an Creuzer gerichteten Brief „Über das Weſen und die Behandlung der Mythologie“ (Leipzig 1819) Kenntnis genommen haben. Jetzt als Mitglied der Leipziger Univerſität hatte er Gelegenheit, an Hermanns Vorleſungen (Publika) über Äſchylos' „Prometheus“ und „Eumeniden“ und über das Bühnenweſen der Alten (archaeologia scenica) teilzunehmen. J. B. Flathes Vorleſung über griechiſche Mythologie und des Dozenten Putſche Erklärung des Totenreichs (elften Buches) der „Odyſſee“ würden auch in den Intereſſenkreis wenigſtens des Dresdner Gymnaſiaſten Wagner gefallen ſein. Ob Wilhelm Wachsmuts Darſtellung der allgemeinen Weltgeſchichte ihn anzog, dürfte zweifelhaft bleiben, aber deſſen während Richard

Wagners Universitätszeit zweimal abgehaltenes Publikum über das mit dem Ausbruch der französischen Revolution (gallicorum tumultuum) von 1789 beginnende Zeitalter und Wachsmuts Vorlesungen über die Geschichte der letzten fünfundvierzig Jahre konnten den für die neueste französische Revolution begeisterten Jünglingen nicht gleichgültig bleiben. Auch des Lektors Beck Vorlesungen über die neueste französische Dichtung, Lamartine und Viktor Hugo, kamen der jungdeutschen Vorliebe für alles Französische entgegen, während des Lektors Ghezzi Erklärung von Dantes „Göttlicher Komödie" die Lieblingsstudien Onkel Adolfs berührte.

Erst nach Richard Wagners Abgang von der Universität hat Professor Christian Hermann Weiße (1801 bis 1866), der noch jugendliche Enkel des Dramatikers und Singspieldichters Christian Felix Weiße, die Vorlesungen gehalten, aus denen 1837 sein tüchtiges, damals bahnbrechendes Buch „Kritik und Erläuterung des Goetheschen Faust" hervorgegangen ist. Aber hervorragende Werke der neueren deutschen Poesie hat Weiße auch in einem Publikum des Wintersemesters 1831/32 kritisch beleuchtet (critice illustrabit). Wie Weiße über „Ästhetik oder Kritik des Geschmacks" las, so hielt der betagte Professor Christian Friedrich Michaelis (1770—1834) eine Vorlesung über „Ästhetik oder Kritik des Geschmacks und Theorie der schönen Künste". Er hatte noch als Zuhörer Reinholds und Schillers in Jena sich die Grundsätze der Kantischen Philosophie angeeignet. Auch der Hauptvertreter der Philosophie an der Leipziger Universität, Wilhelm Traugott Krug, der bei Wagners Imatrikulation das Rektorat bekleidete, hatte noch bei Reinhold in Jena gehört. Ihm war die vielbeneidete Ehre zuteil geworden, nach Kants Tod auf

dessen Lehrstuhl berufen zu werden. Wegen seiner Auslegung Kants erfuhr er wiederholte Angriffe von seiten Schellings und Hegels. Jederzeit und besonders seit seiner Berufung nach Leipzig (1809) trat er auf Kantischer Grundlage wacker für den Liberalismus auf kirchlichem wie politischem Gebiete ein. Es war ungerecht, wenn vom Grafen Platen im ersten Akte der „Verhängnisvollen Gabel" gerade dieser Mann als Nachfolger Gottscheds in der Langweile von dessen Vorlesungen verspottet wurde. Neben Geschichte der griechischen Philosophie konnte Wagner Ästhetik, Natur-, Staats- und Völkerrecht, Moral und Religionsphilosophie bei dem gründlichen Kantianer, bei Weiße Geschichte der Philosophie seit Cartesius hören. Durch seinen Onkel Adolf wird der Student auch wohl in Erfahrung gebracht haben, daß Krugs Gattin einstens als Wilhelmine v. Zengen die Braut des unglücklichen Heinrich v. Kleist gewesen war. Wagners Teilnahme wird damals freilich weniger Kant und der älteren Geschichte der Philosophie als den Philosophen des Tages angehört haben. Am 14. November 1831 starb der Herrscher auf dem philosophischen Lehrthrone jener Zeit, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, und sein alter Rivale, Friedrich Wilhelm Josef Schelling, war seit seiner Übersiedlung von Erlangen nach München im Jahre 1827 mit der Ankündigung eines neuen, alle Widersprüche auflösenden Systems wieder mehr in den Vordergrund der philosophischen Teilnahme weiterer Kreise getreten. Wagner spricht in Riga gelegentlich davon, wie ihm und seinen Freunden in Leipzig „Schellings transzendentaler Idealismus zwischen die Beine gekommen sei", und an Erörterungen über philosophische Fragen, wie sie im Leipziger Freundeskreis an der Tagesordnung waren, erinnerte er sich auch in Paris, wenn er in Nachahmung von Heines frivoler

Schreibart spottet: „Deutscher zu sein ist herrlich, wenn man zu Haus ist, wo man Gemüt, Jean Paul und bayrisches Bier hat, wo man sich über die Hegelsche Philosophie oder die Straußischen Walzer streiten kann.“ Während diese Tagesphilosophie in den Vorlesungsverzeichnissen der Leipziger Universität kaum berücksichtigt erscheint, hält doch Weiße, der ursprünglich ein Anhänger Hegels, dann zu Schelling überging, einmal eine kritische Vorlesung über die Hegelsche Philosophie (disciplinam philosophicam, quam Hegelius condidit, critice enarrabit). Was Wagner später, als aus dem Anhänger Ludwig Feuerbachs ein leidenschaftlicher Bewunderer Arthur Schopenhauers geworden war, gegen Hegels Charlatanerie vorbrachte, kann selbstverständlich nicht als die Ansicht des Leipziger Studenten gelten, darf aber wohl herangezogen werden, um des späteren Wagners eigene, freilich von Schopenhauer beeinflußte Meinung über die Anfänge seiner philosophischen Bildung und die allgemeine üble Einwirkung der Hegelschen Konstruktionen zu vernehmen: „Einem in Berlin gehegten und auf den Ruhm des Namens der deutschen Philosophie hin zu völliger Weltberühmtheit gebrachten philosophischen System gelang es, die Köpfe der Deutschen dermaßen zu dem bloßen Erfassen des Problems der Philosophie unfähig zu machen, daß seitdem gar keine Philosophie zu haben für die eigentliche rechte Philosophie galt. Man bemächtigte sich der Philosophie zu Staatszwecken, was leicht dadurch gelang, daß, wer seine Philosophie nicht für diese Zwecke herrichten wollte, einfach keine Anstellung erhielt und in die Opposition geschleudert wurde, wo er dann sehen mochte, wie er mit der Philosophie und der Polizei zugleich fertig wurde.“ Die für Wagner vor allen in Betracht kommenden Vorlesungen Hegels über die Ästhetik sind erst in den

Jahren 1836/38 von Heinrich Gustav Hotho als elfter und zwölfter Band der Gesamtausgabe herausgegeben worden. Und Wagner fand in der Folgezeit, daß die Verwüstungen, welche der schwächliche Geist der Hegelschen Philosophie in den zu abstrakter Meditation so geneigten deutschen Köpfen angerichtet hatte, auch auf dem Gebiete der Ästhetik ein wüstes Durcheinander von dialektischen Nichtssäglichkeiten hervorgerufen habe an Stelle der großen Idee Kants, die von Schiller so geistvoll zur Begründung ästhetischer Ansichten über das Schöne benutzt worden war.

Allein die Einwirkung von Hegels ästhetischen Lehren bleibt trotz dieses Tadels und dem in den vierziger Jahren erfolgten Anschluß an die Philosophie Ludwig Feuerbachs noch in Wagners Schriften aus der Züricher Zeit, selbst in der wichtigsten Anschauung des vereinigten Wirkens aller Einzelkünste zum Gesamtkunstwerk der Zukunft, bemerkbar. Die späteren Kenntnisse Wagners, insbesondere seine stets regen philosophischen Interessen zeigen, daß er die Studentenzeit doch nicht so unausgenützt verstreichen ließ, wie es scheinen möchte nach seiner Selbstanklage, daß er von der Gelegenheit, philosophische und ästhetische Vorlesungen zu hören, so gut wie gar keinen Nutzen gezogen habe. „Wohl aber", erzählt er, „überließ ich mich allen Studentenausschweifungen, und zwar mit so großem Leichtsinn und solcher Hingebung, daß sie mich bald anwiderten. Die Meinigen hatten um diese Zeit große Not mit mir: meine Musik hatte ich fast gänzlich liegen lassen." Für den Leichtsinn, dessen er sich selbst beschuldigt, aber auch für dessen schließliche Überwindung bietet eine wohlverbürgte Erzählung ein scharf bezeichnendes Beispiel. So knapp die Mittel des Studenten waren, so huldigte er doch dem Spielteufel. Unglücklicherweise ließ er sich zum Spielen auch an einem Tage verleiten, an dem er das kleine

Witwengehalt seiner Mutter zu erheben und nach Hause zu bringen hatte. Er läßt sich von der Leidenschaft hinreißen, auch mit diesem anvertrauten Gelde zu spielen, und verliert es fast völlig. Da, als er in verzweifeltem Wagemut das letzte aufs Spiel setzt, schlägt das Glück um, er gewinnt alles Verlorene und noch mehr zurück. Nach dieser Stunde der Angst gelobt sich aber der gerettete Leichtsinnige, nie mehr eine Karte anzurühren, und hielt sein Leben lang dieses sich selbst gegebene Versprechen.

Der eben voll erwachte Lebensdrang des von den fortgesetzten Ärgernissen des Gymnasiums endlich Befreiten wendete sich mit Stolz und Freude der studentischen Jugend zu als „einer wunderbaren Verkörperung freiester Kraft". Beim ersten Zusammensein mit Friedrich Nietzsche im Salon seines Schwagers Brockhaus las Wagner aus seiner Autobiographie „eine überaus ergötzliche Szene aus seinem Leipziger Studentenleben", an die Nietzsche nicht ohne Gelächter denken konnte. Noch während Wagner die Schulbank drückte, hatte er schon heimlich die Kneipe des Korps Saxonia in der „Grünen Linde" am Petersteinweg besucht. Nach der Immatrikulation wurde er als Fuchs aufgenommen und trug als solcher das dunkelblau-weiße Band — die Korpsfarben waren dunkelblau-hellblau-weiß. Wagners Leibbursche war Bernhard Nake, als Senior präsidierte der spätere preußische Landrat Adolf v. Schönfeld, wie überhaupt ein großer Teil der Mitglieder Adlige waren, unter ihnen Bernhard v. Bismarck-Schönhausen, ein Bruder unseres Reichskanzlers und der spätere Minister Karl Ludwig v. Beust, der nach Jahren als bewußt ungerechter Verläumder und Verfolger Wagners jedenfalls keine freundlichen Erinnerungen an ihre gemeinsame Korpszeit verriet. In den Paukbüchern findet sich Wagners Name nicht; er schied nach kurzer Fuchsenzeit

wieder aus dem Kreise aus, in den einzutreten der Wunsch des Pennälers gar nicht erwarten konnte.

Liest man die flammenden Worte in Wagners „Lebensbericht", so staunt man überhaupt, ihn als Mitglied eines feudalen Korps zu finden. Denn was er da von den Hoffnungen und Kämpfen, Enttäuschungen und Verfolgungen der deutschen Jugend erzählt, das gilt doch vor allem von der deutschen Burschenschaft, wie sie, unter Fichtes Geist in Jena begründet, am Wartburgfeste in guter deutscher Art ihrer Liebe und Abneigung Ausdruck gab und dann, aller fluchwürdig-schmählichen Verfolgung zum Trotze im geheimen fortlebend, den Gedanken an Deutschlands Einheit und Größe treu im liebewarmen Herzen pflegte, bis er 1848 auf kurze Zeit zur Flamme auflodern konnte, 1870 von dem gewaltigen Reichsgründer in siegreicher Tat verkörpert wurde. Aber welche Farben auch der Zufall den siebzehnjährigen Studenten tragen ließ, aus der Schule war er nun in das eigentliche Leben herausgetreten, „um, mit einer ungemein starken Empfänglichkeit begabt, all seine Eindrücke lebhaft" in sich aufzunehmen.

„Sich und andre
Wird er gezwungen recht zu kennen. Ihn
Wiegt nicht die Einsamkeit mehr schmeichelnd ein.
Es *will* der Feind — es *darf* der Freund nicht schonen;
Dann übt der Jüngling streitend seine Kräfte,
Fühlt was er ist, und fühlt sich bald ein Mann."

Von seiner Geburtsstadt urteilte Adolf Wagner: „Noch immer ist mir Leipzig seiner mannigfachen Bildungselemente wegen lieb, auch wo sie nur negativ sind, was auch der eine oder der andere vornehm tuende Durchläufer und fahrende Gesell dagegen sage." Galt dies schon in ruhigen Zeiten, so machte in dem Zeitpunkte, zu dem Richard

Wagner die Universität bezog, Klein-Paris seinem Namen erst recht alle Ehre. „Mit aufregenden und berauschenden Eindrücken drängte sich das Leben heran, als gerade in meiner Geburtsstadt Leipzig selbst die Wirkungen der Pariser Julirevolution sich in vollständigen Studentenkravallen und Arbeiterunruhen äußerten. Zur selben Zeit trat auch die Wirkung des polnischen Aufstandes mir begeisternd nahe. Polnische Emigranten, stolze, schöne Gestalten, die mich entzückten und für das traurige Schicksal ihres Vaterlandes mit tiefem Mitleid erfüllten, kamen nach Leipzig und wurden mir persönlich bekannt. Dies alles wirkte aber noch mehr phantastisch als realistisch auf mich."

Wagners Teilnahme an dem Dresdner Maiaufstande im Jahre 1849 gehört zu den bekanntesten, wenn auch die längste Zeit von einer willkürlichen Überlieferung arg entstellten Vorgängen in seinem vielbewegten Leben. Es trägt zur richtigen Beurteilung jener Ereignisse eines späteren Jahrzehnts bei, wenn man sich erinnert, wie vertraut dem unter dem gewaltigen Eindruck der Julirevolution sich entwickelnden Geschlechte die Vorstellung des Straßenkampfes für die Freiheit war. Im empfänglichsten Alter erlebte Wagner die Überraschung der Julirevolution, die selbst ein im Grunde so konservativ gesinnter Dichter wie Karl Simrock in seinen Strophen „Drei Tage und drei Farben", die dem preußischen Referendar die Entlassung aus dem Staatsdienst zuzogen, jubelnd begrüßte:

„Große Dinge hat die Zeit geboren,
Groß und wundertätig ist die Zeit:
In drei Tagen ward ein Thron verloren,
In drei Tagen ward ein Volk befreit."

Vom 1. September 1830 ist der erste von Börnes aufschäumenden und aufreizenden berühmten „Briefen aus Paris" datiert. Wie neunundvierzig Jahre früher beim

Ausbruch der ersten französischen Revolution deutsche Dichter und Schriftsteller, an ihrer Spitze Klopstock, Herder und Forster, die Bastillenstürmer und Galliens kühnen Reichstag als die Bringer eines neuen, glücklichen Zeitalters begrüßt hatten, so scholl jetzt trotz aller bitteren Erfahrungen der Franzosenzeit den Julikämpfern der hoffnungsvolle Gruß der deutschen Freiheitsfreunde entgegen. So weit hatte es die sinnlose Reaktion Metternichs und seiner schuldbeladenen Helfershelfer in den meisten deutschen Staaten gebracht. In flammenden Worten hat Wagner in seinem „Lebensbericht" es geschildert, wie die Unterdrückung deutschen Wesens, der wahnsinnige Versuch der Ausrottung aller lebendigen Keime nationalen Volks- und Staatslebens eine Luft und Licht absperrende Scheidewand zwischen Volk und Fürsten gezogen hätten. Es sind früh in ihm erweckte Gefühle, für die erst nach Jahren weiterer bitterer Erfahrungen Hans Sachs in seiner Schlußrede den künstlerisch abgeklärten Ausdruck prägte.

Die zur Zeit der Julirevolution und des Beginns seiner Studentenjahre drückenden Verhältnisse und Stimmungen aber schildert Wagner in eigner Person: „War aus einem beklagenswerten Unverständnisse für die edele Sehnsucht deutscher Jugend die blinde Furcht vor Verlust der Macht und vor Störung aller nach der Napoleonischen Sturmflut mühsam wiederhergestellten Ordnung erwachsen, so mußte nun gerade durch die restaurative Politik solcher Furcht der Macht und Ordnung der Lebensboden unter den Füßen vernichtet werden und damit recht eigentlich erst eine wirklich zu fürchtende Gefahr sich einstellen. Der deutsche Jüngling, der als Jakobiner verkannt worden war, mußte hierdurch zuletzt wirklich in ein verfälschtes Jakobinertum getrieben werden. Der Freiheitsgedanke lebte einmal und drang darauf, sich zu verwirk-

lichen; konnte er dies nicht im nationalen Geiste und dem nationalen Bedürfnisse entsprechend tun, so bot sich ihm die neueste internationale Form als willkommenes Auskunftsmittel dar. Aus der edel begeisterten Seele der deutschen Jugend im echten Sinne des deutschen Wesens natürlich und selbständig entwickelt, hätte er Deutschland zu einer ihm eigentümlichen, wahrhaft nationalen Kultur verhelfen können. Hierbei hätte sich auch das alte, schöne, durch nichts anderes, durch keinen konstitutionellen Kompromiß zu ersetzende lebendige Treuverhältnis zwischen Fürsten und Volk auf das herrlichste und festeste wieder neugestaltet", wie, dürfen wir einschalten, es ja, sobald die alte nationale Sehnsucht durch Fürst Bismarcks Rat und Tat erfüllt worden war, unter Kaiser Wilhelm I. wirklich zum großen Teile geschehen ist. Durch die Unterdrückung aller vaterländischen Wünsche seit den Karlsbader Beschlüssen aber war, wie Wagner in seiner völlig zutreffenden geschichtlichen Betrachtung ausführt, „der Freiheitsgedanke als ein Begriff der Auflehnung von außen, von der revolutionären Fremde her eingedrungen und nistete sich heimlich immer tiefer in die Herzen der Deutschen ein, für welche es kein Vaterland mehr gab, darin sie sich heimisch fühlen konnten. Der als das internationale Heil sich verkündende französische Revolutionsgedanke erschien jetzt wie der wahre Befreier aus aller nationalen Not und ward in dem nach seiner idealen Selbstbefreiung verlangenden Geiste des deutschen Volkes gegen den schmählich verkannten echten Begriff der nationalen Wiedergeburt eingetauscht. Blieb aller wahrhaft natürliche und lebendige Einfluß der eigenen idealen Kräfte im Innern Deutschlands unterdrückt, so fand dafür jener äußere, fremde Einfluß nur immer mehr und mehr Eingang. Mit den revolutionären Stürmen der dreißiger

Jahre aus der immer noch weltbeherrschenden Metropole des Westens und aus dem unruhvollen aufständischen Slavenlande des Ostens über unsere Grenzen dringend, bedrohte er nun erst in der Tat auch die kaum gesicherte gebietende Macht in Deutschland mit dem gefürchteten Untergange, den er mit Sicherheit den letzten Spuren deutschen Sinnes, deutschen Lebens und deutscher Kunst daselbst bereiten mußte."

Die deutsche Kunst aus den Gefahren dieser Lage und ihrer immer mehr drohenden Abhängigkeit zu retten und sie wieder zum festen Horte, zur Stärkung deutschen Sinnes und Lebens zu machen, war eben Wagners große geschichtliche Aufgabe, die ihm selber erst während seiner Pariser Leidenszeit klar wurde, der er dann unentwegt mit seinen dramatischen Taten wie mit dem mahnenden Worte des Schriftstellers bis zu seinem letzten Atemzuge diente. Aber wenn die eben angeführte Schilderung zum größten Teile auch für die stürmische Bewegung von 1848/49 gilt, so trifft sie doch vor allem für die unmittelbaren Nachwirkungen der Julirevolution in Deutschland zu. Seit 1840 begann das vaterländische Fühlen, die Bereitschaft zum Schutze des bedrohten deutschen Rheins wieder zu erstarken, so daß 1848 das Verlangen nach nationaler Einigung zum mindesten ebenso mächtig hervortrat wie die freiheitlichen Forderungen. Im Jahre 1830 dagegen galt die durch die Wiederaufhissung der französischen Trikolore in Deutschland angefochtene Bewegung durchweg nur den liberalen Tendenzen, die wir von den glänzenden französischen Kammerrednern überkommen hatten.

Im sächsischen Landtag waren gerade im Juni 1830 die berechtigten Forderungen auf Erweiterung der Volksrechte den Regierenden so nachdrücklich zu Gehör gebracht worden, daß am 8. Juli die Vertagung der Stände verfügt wurde. Die

durch diese Maßregel für den Augenblick zum Verstummen gebrachte Unzufriedenheit brach unter dem Eindruck des Pariser Freiheitssieges nur um so stärker aus. Schon im Juli klagte die an der Leipziger Bühne angestellte Rosalie Wagner, daß das Theater „wegen Unruhen in der Stadt auf acht Tage geschlossen" sei. Doch war dies nur ein leichtes Vorspiel. Die eigentlichen Unruhen in Leipzig, denen eine Bewegung in Dresden zur Seite ging, begannen erst am 2. September. Die Studenten, unter ihnen auch die „Saxonia", deren heimlicher Keilfuchs der Primaner Wagner damals schon war, bewaffneten sich als Teil der bürgerlichen Nationalgarde, nachdem am Abend des 4. September die politische Bewegung durch Ausschreitungen geschädigt zu werden drohte. Die Familie Wagner war dabei in Mitleidenschaft gezogen worden, denn das Volk hatte die den Arbeitern verhaßten Maschinen in Brockhaus' Buchdruckerei zerstören wollen. Friedrich Brockhaus, bereits seit zwei Jahren der Gatte Luise Wagners, hatte durch mutiges Vortreten und das Versprechen, die den Arbeitern verhaßten Schnellpressen vier Wochen ruhen zu lassen, den Sturm von seinem Besitztum abgewendet. Auf Richard Wagner wird indessen weniger der seinem Schwager drohende Schaden als der Erfolg der revolutionären Bewegung Eindruck gemacht haben. Der verhaßte Minister Graf Einsiedel wurde am 19. September entlassen und König Anton (1827—1836) ernannte seinen im Volke beliebten Neffen Friedrich August zum Mitregenten. Es ist der nachmalige König Friedrich August II. (1836—1854), unter dem Wagner Hofkapellmeister wurde. Der Erfolg dieser ersten sächsischen Revolte, die Wagner, freilich gewiß nicht zur Förderung seiner letzten Gymnasialstudien, miterlebte, mag 1849 seine Zuversicht zum Siege der Revolution in Dresden gefestigt haben.

Im öffentlichen Leben wurde die Begeisterung für die Pariser Julistreiter bald abgelöst durch die Teilnahme, welche die Nachrichten über die Kämpfe der Polen erregten. Und auch in der deutschen Dichtung folgte dem durch Lord Byrons großes Beispiel und Tod geweihten Philhellenismus zwischen 1830 und 1848 die Begeisterung für Polen. Sie war freilich nicht bloß durch das Mitgefühl für die tapfer kämpfenden Polen angefacht, sondern nicht minder durch den Haß gegen die unter Rußlands Schutze sich vollziehende Reaktion der heiligen Allianz. In Graf Platens Polenliedern kam diese Entrüstung gegen das Moskowitertum und seine Berliner Lober so stark zum Ausdruck, daß die ganze Gedichtreihe erst nach Platens Tod 1839 und in Straßburg gedruckt werden konnte. Wenn Wagner auch erst später seine Vorliebe für Graf Platen, den er als den letzten deutschen Dichter der von Kleist bis Platen reichenden Epigonenzeit zu bezeichnen pflegte, Ausdruck gab, so hat er doch zweifellos Platens Gedichte (1828 und 1834) und satirische Komödien schon in Leipzig kennen gelernt. Platen schloß sich mit seinen Polenliedern einer von fast allen gleichzeitigen deutschen Dichtern, von den jugendlich aufstrebenden Lenau und Anastasius Grün wie von dem alten Chamisso („Den ausgewanderten Polen") und dem sonst keineswegs slavenfreundlichen Hebbel („Die Polen sollen leben!") gepflegten politisch unreifen Richtung an. Es ist nicht bloß für Emanuel Geibels unwandelbar den rein vaterländischen Zielen gewidmetem Sinn, sondern auch für seine überlegene politische Einsicht bezeichnend, daß er niemals auch nur mit einem Verse sich an dieser unklugen Polenschwärmerei beteiligt hat. Aber jahrzehntelang wurde Julius Mosens Gedicht „Die letzten Zehn vom vierten Regiment" ebenso eifrig in allen Teilen Deutschlands deklamiert, wie die Einlagen „Denkst du

daran, mein tapferer Langienka" und „Ford're niemand, mein Schicksal zu hören" aus Karl von Holteis Liederspiel „Der alte Feldherr" (Kosciuszko, 1826) auf den Bühnen wie mit Drehorgelbegleitung überall gesungen wurden. Heinrich Laube erzählt, daß er durch die polnische Revolution zum politischen Schriftsteller geworden sei. Holtei, der 1841 noch von sich rühmte, daß er in Deutschland als der erste mit einer poetischen Klage um Polen aufgetreten sei, und Laube nahmen mit ihren Sympathien für die Polen freilich eine Sonderstellung unter ihren schlesischen Landsleuten ein. Diese kannten als Grenzhüter deutschen Wesens ihre bedenklichen Nachbarn doch zu genau aus nächster Nähe, um sich von deren glänzenden Eigenschaften über die Gefährlichkeit blenden zu lassen. In „Soll und Haben" und den halb autobiographischen Schilderungen „Aus einer kleinen Stadt" gab Gustav Freytag, der gute Kenner deutscher Vergangenheitsbilder, den Erfahrungen seiner Schlesier und der harten Wirklichkeit richtigeren Ausdruck, als es Holtei und Laube getan hatten. Freilich läßt sogar der unter dem frischen Eindruck des polnischen Freiheitskampfes schreibende Laube seinen im Polenheer fechtenden Valerius zu der ihn überraschenden Empfindung gelangen: „Es ist ein tiefes Geheimnis um die Heimat und es ist ein wahres Wort: ‚Was uns wohltun soll, muß uns heimatlich werden.'" Er fühlte es mit tiefem Weh, „daß ihn nur ein Begriff mit diesen Leuten vereine, kein Tropfen warmen Blutes; daß die Nationalitäten, die ihm stets unwichtig erschienen waren, von gewaltiger Bedeutung und Trennung seien." Erst in Paris sollte Richard Wagner an sich selber die Wahrheit dieser Worte in Laubes Tendenzroman erleben.

Im Januar 1832 trafen die ersten polnischen Flüchtlinge in Leipzig ein, wo ihr letzter König, Poniatowsky, im

Kampfe für Napoleon in der Völkerschlacht den Tod in den Fluten der Pleiße gefunden hatte. Die alte politische Verbindung der Kurfürsten von Sachsen mit der Republik Polen, die im achtzehnten Jahrhundert soviel Unheil über das arme Sachsenland gebracht hatte, wirkte doch noch nach, um die überall sich regende Teilnahme für Polen im Königreich Sachsen besonders zu steigern; von Leipzig wird berichtet, daß alles „für die Polen glühe und brenne und flamme". Wagners Erinnerungen bekunden, welch tiefen Eindruck auf ihn jene Verbannten machten; erst viel später, nachdem er auch persönlich an dem Geigenspieler Lipinski, seinem Untergebenen im Dresdner Hoforchester, die übelsten Erfahrungen mit der gleißenden Falschheit und dem Ränkespiel des polnischen Konzertmeisters gemacht hatte, fühlte er sich abgestoßen durch die im Polentum hervortretende Mischung slavischer Unkultur mit französischer Eleganz. In den dreißiger Jahren blieb „nach großer Begeisterung für das kämpfende schließlich meine Trauer um das gefallene Polen sehr lebhaft". Die Eindrücke verdichteten sich auch schließlich in einer eigenen Arbeit, der 1832 begonnenen oder doch geplanten, wenn auch erst vier Jahre später in Königsberg abgeschlossenen Ouvertüre „Polonia", deren ungedruckte Partitur im Wahnfried-Archive ruht, nachdem Wagner selbst das zufällig in Paris wieder aufgefundene Werk im Dezember 1881 in Palermo einmal aufgeführt hatte. Diese politische Ouvertüre erhielt in Königsberg ein Gegenstück in der am 15. März 1837 vollendeten „Rule Brittannia-Ouvertüre", die ja gewiß, den zu jener Zeit herrschenden politischen Ansichten entsprechend, das freie Albion verherrlichen sollte, ein bei der Trauer um das geknechtete Polen damals naheliegender Gedanke.

In Leipzig aber war an Wagner die Versuchung

herangetreten, sich als Künstler tiefer mit den polnischen Dingen einzulassen. Heinrich Laube hatte seinem neugewonnenen musikalischen Freunde zur Vertonung „einen Operntext ‚Kosciuszko' „angelegt". Laube vermeidet in seinen „Erinnerungen" offenbar absichtlich das Wort „angeboten", um nicht von einer Zurückweisung seines Vorschlags reden zu müssen. Er sagt aber in den „Erinnerungen" auch keineswegs, daß Wagner ihn darum gebeten hätte, gegen welche Annahme Glasenapp den jungen Wagner verteidigen zu müssen glaubt. Es zeugt von einer unentschuldbaren Naivität, wenn noch viel später Literaten und Dichter dem Schöpfer des „Tannhäuser" und „Lohengrin" Texte zur Vertonung anzubieten wagten. Der Meister hat mit verdienter Ironie einem jungen Wiener Librettoverfasser geantwortet, der ihm noch 1882 ein umfangreiches Textbuch — Wagner zählte es in seiner Bibliothek eingesandter Libretti als Nummer 2985 — zuzusenden die Keckheit hatte: Es sei zwar ganz gut, „aber doch nicht so gut, daß ich seinetwegen einem Prinzipe, dem ich durch fast ein Menschenalter stets treu geblieben bin, nun plötzlich untreu werden wollte." Wenn dagegen Laube, der bereits auf den Breslauer Bühnenerfolg seines „Gustav Adolf" sich berufen konnte, dem dramatisch noch völlig unerprobten Wagner die herkömmliche Arbeitsteilung vorschlug, so lag darin für den musikalischen Anfänger nur ein ehrendes Zutrauen. Gewiß hat aber Wagner nicht, wie er selber später angab, Laubes Anerbieten bloß deshalb zurückgewiesen, weil er gerade um diese Zeit sich am ausschließlichsten mit Musik beschäftigte, sondern auch, weil es schon damals wie später seiner innersten Natur widersprach, Musik zu dem zu machen, was ein anderer, nicht er selbst, als dichterisches Erlebnis in Worten und Bildern empfunden hatte. Immer-

hin ist jedoch ein Zusammenhang der Ouvertüre „Polonia" mit der zwischen Laube und Wagner besprochenen Oper „Kosciuszko" anzunehmen, wie ihn auch Wagner selbst in seiner mündlichen Mitteilung an Jan v. Boloz-Antoniewicz angedeutet haben soll.

Gleichsam im Gefolge der Polenflüchtlinge war Laube (1806—1884) im Herbste 1832 von Breslau nach Leipzig gekommen. Er fand beim ersten Eindruck die Stadt klein und still, aber doch als den literarischen Mittelpunkt Deutschlands durch ihren Buchhandel und ihre belletristischen Zeitschriften, als deren damals einflußreichste die schon seit 1801 bestehende „Zeitung für die elegante Welt" galt. Aus einem Mitarbeiter wurde Laube schon Anfang 1833 ihr Leiter und begann, wie Gutzkow urteilte, die Frische eines Breslauer Studenten in die alte belletristische „Hofratsluft" Leipzigs zu verbreiten. Das Leipziger Programm schien dem bei Menzel in Stuttgart weilenden Gutzkow trotz Laubes schneidiger Art unmotiviert und willkürlich. „In jeder Woche brachte die ‚Zeitung für die elegante Welt' einen im wesentlichen unreifen, im Stil galloppierenden, manchmal in Karriere durchgehenden Artikel, der aber bei alledem ein Thema des Tages mit Frische und Natürlichkeit behandelte." Die wichtigsten dieser 1833/34 entstandenen Journalartikel hat Laube dann in seinen „Modernen Charakteristiken" nochmals als Buch herausgegeben. Allein schon im Juli 1834 trieb ein Ausweisungsbefehl den unvorsichtigen Laube nach Berlin, wo ihn alsbald die dem unfreiwillig Eintretenden so leicht, dem nach Freiheit Verlangenden so schwer sich öffnenden Tore der Hausvogtei aufnahmen. Erst 1843 übernahm dann Laube aufs neue, diesmal für fünf Jahre, die inzwischen von August v. Binzer und Ferdinand Gustav Kühne geführte Schriftleitung der „Eleganten". Die Auf-

nahme der auf seine Aufforderung hin erst geschriebenen „autobiographischen Skizze" Wagners war eine seiner ersten Taten bei der erneuten Übernahme der Redaktion.

In den „Bayreuther Blättern" hat Wagner bei Besprechung des 1878 für „modern" Geltenden gespottet, daß dies Moderne nicht einmal eine neueste Erfindung sei, sondern von seinen Vertretern schon als Mißwachs auf dem Felde der deutschen Literatur vorgefunden worden sei: „Ich habe dem jugendlichen Erblühen der Pflanze zugesehen. Sie hieß damals das ‚junge Deutschland'. Ihre Pfleger begannen mit dem Krieg gegen literarische ‚Orthodoxie', womit der Glaube an unsere großen Dichter und Weisen des vorausgegangenen Jahrhunderts gemeint war, bekämpften die ihnen nachfolgende sogenannte ‚Romantik', gingen nach Paris, studierten Scribe und Eugen Sue, übersetzten sie in ein genial-nachlässiges Deutsch und endeten zum Teil als Theaterdirektoren, zum Teil als Journalisten für den populären häuslichen Herd." Als Theaterdirektoren endeten Laube, dessen derb-praktischer, auf verständige Würdigung des wirklichen Lebens angelegter Natur nach Gustav Freytags Urteil „in Wahrheit der gesamte jungdeutsche Trödel nicht gemäß war", und Dingelstedt, wie auch August Lewald, mit dem Wagner eine Zeitlang in Verbindung stand, die Redaktion der Monatsschrift „Europa" mit der Leitung des Stuttgarter Hoftheaters vertauschte. Die Familienwochenschrift „Unterhaltungen am häuslichen Herd" leitete der erst alle zahme Familienliteratur und Prüderie so eifrig bekämpfende Gutzkow von 1852 bis 1862. Aber auf eine Reise nach Paris und dem Anschluß an den Operntextfabrikanten Scribe hatte Wagner selber einstens sein Hoffen gesetzt, wie er sich dem Laubeschen jungdeutschen Kreise angeschlossen hatte. Wie wenig Wagner trotzdem diesem ganzen Literatenkreise innerlich zu-

gehörte, offenbarte sich an dem Gegensatz der bald versteckten, bald offenen Feindschaft, in die er zu ihm geriet, sobald er seinem klar erkannten eigensten Ziele zustrebte.

Schon bald nach seiner Ankunft in Leipzig hatte Laube auf einem Balle im Hotel de Pologne eine von Wagners Schwestern kennen gelernt, im November 1832 auch den von seiner Prager Reise in gehobener Stimmung zurückgekehrten Richard. „Ich kam", erzählte Laube, „in das Haus seiner Familie, und die sorgenvolle Mutter fragte mich stets: ‚Glauben Sie, daß aus dem Richard etwas wird?' Sie war eine kleine, verständige Frau, nicht ohne humoristische Wendungen im Gespräche. Sie hatte in ihrer zweiten Ehe Verständnis für künstlerische Zustände eingesogen, und zwei ihrer Töchter waren Schauspielerinnen. Aber eben deshalb erschien ihr doch eine bloß musikalische Laufbahn ihres Richard als wirtschaftliche Laufbahn recht bedenklich." Die Mutter wird um so besorgter gewesen sein, als der zu Rate gezogene Marschner dem von ihrem Schwiegersohn Brockhaus, der sich jederzeit seinem Schwager feindlich gesinnt erwies, höhnisch ausgesprochenen Rate, Richard solle statt seiner Musik zu einem Brotstudium angehalten werden, zustimmte. Aber bei aller Sorge war, wie Richard voll dankbarer Rührung 1835 schrieb, die Mutter die einzige, die ihm unverändert treu blieb, „wenn andre, bloß nach den äußeren Ergebnissen aburteilend, sich philosophisch von mir wandten". Damals in Leipzig aber war nach Laubes Erinnerung Richard selber „so ausgelassen, und wenn der nötige Erwerb mit bloßer Musik in Rede kam, so phantastisch. Er hatte den guten musikalischen Unterricht, welcher seit Bach in Leipzig zu Hause war, gründlich genossen und strotzte von Zuversicht."

Die Beziehungen zwischen Wagner und Laube haben später sich auf das feindseligste zugespitzt; man kann die

Wendung vielleicht von dem Abend der Dresdner Aufführung der „Karlsschüler“ (12. November 1846) herdatieren, deren Schwächen Wagner in einer Gesellschaft in Gegenwart des Verfassers in schonungsloser Sachlichkeit zergliederte. Infolgedessen haben Wagner sowohl wie Laube sich nicht gerne an die Jugendfreundschaft erinnert und ihrem Verkehr in Leipzig und Paris nachträglich weniger Wichtigkeit beigelegt, als er tatsächlich für sie und jedenfalls für den Jüngern gehabt hat. Ein anderer Freund Laubes aus jener Frühzeit und später erbitterter Gegner, Karl Gutzkow, weiß in seinen „Rückblicken auf mein Leben“ (Berlin 1875) die Kunst des jungen Laube zu rühmen, „im Kreise seines nächsten persönlichen Wirkens enthusiastische Freunde zu gewinnen. Wer je mit ihm eine Zigarre geraucht oder an der Table d'hote des Hotel de Bavière in Leipzig seinen maßgebenden Aussprüchen gelauscht hatte, ging für ihn durchs Feuer. Es war der Zauber der Anlehnung an eine sichere Beherrschung des Lebens. Wer möchte sich nicht im Gedränge und unter den Stürmen des Geschicks mitzuhalten suchen am Saume eines Mantels, den er kräftig angezogen weiß.“ Nun gehörte der gereifte Wagner freilich ganz und gar nicht zu denen, die Lust oder Not hatten, sich an fremde Mäntel zu hängen. Aber der zwanzigjährige Student mußte doch der Anziehungskraft des in allen Lebenslagen festen, seine Ellenbogen kräftig brauchenden Laube unterliegen, zumal der Leiter eines einflußreichen Tageblatts ihm auch als Verfechter der neuen Ideen erschien, die 1834 durch die Widmung der „Ästhetischen Feldzüge“ des Kieler Privatdozenten Ludwig Wienbarg „dem jungen Deutschland, nicht dem alten,“ ihr Kampf- und Losungswort erhalten sollten.

Wagner selbst deutet im „Lebensbericht“ darauf hin, wie er durch die neue geistige Strömung aus der

ihm vom Onkel Adolf her überkommenen Richtung herausgerissen wurde. „Der in mir lebende hohe Begriff von Kunst sollte eine unwiderstehliche Störung durch die immer wachsenden Einflüsse des wirklichen Lebens erfahren. Was in den Nachwirkungen revolutionärer Ereignisse in der Fremde mich phantastisch angeweht hatte, drang auf den zu voller Lebenslust erwachten Geist des Jünglings auch aus den gierig verschlungenen Schriften Heines, des Vertreters eines unbeschränkten ästhetischen Sensualismus, und aus der Bekanntschaft mit jenem neuesten ‚jungdeutschen' Schriftstellertum ein, das frisch und ungestüm in das unter dem politischen Zwange verdorrende und ersterbende Leben des alten Deutschland eingriff und aus dessen Verfassern mir der jugendliche Verfasser des ‚Jungen Europa', Laube damals befreundet ward."

Man hat es als eine besondere Schicksalsgunst Shakespeares gepriesen, daß seinem Schaffen zugleich noch der Mond des Mittelalters und die aufgehende Sonne der von der Renaissance und Reformation erhellten neuen Zeit geleuchtet hätten. In dem freilich soviel engeren Rahmen der Strömungen des deutschen Geisteslebens im neunzehnten Jahrhundert läßt sich Ähnliches von Richard Wagners erster Entwicklungsperiode und jugendlichem Schaffen sagen. In den „Feen", „Bergwerken zu Falun", dem „Fliegenden Holländer" und „Tannhäuser" einerseits, dem „Liebesverbot" und „Rienzi" anderseits haben zwei verschiedene Strömungen künstlerisch um Durchbruch gerungen. In Adolf Wagner und Karl Maria v. Weber treten entschiedene Vertreter unserer klassischen und romantischen Kunst in den persönlichen Lebenskreis des jungen Richard zu Dresden und Leipzig ein. Mit der von Onkel Adolf gepflegten weimarischen Überlieferung verbündet sich dem angehenden Musiker Beethovens hoheits-

volle Erscheinung. Und nun bricht in diese rein künstlerischen Anschauungen die trübe Sturmflut des jungen Deutschlands und seiner tendenziösen Anforderungen herein, denen gemäß die Kunst nur eines der Kampfmittel, wenn auch ein besonders bevorzugtes, für die erstrebte Umgestaltung unserer politischen und sittlich-sozialen Verhältnisse sein soll. Und diesem Wechsel literarischer Anregungen entsprechend, geht Wagner von Weber und Marschner, in deren romantischen Stil „Die Feen" noch ganz gehalten worden waren, im „Liebesverbot" und teilweise auch im „Rienzi" zu den skrupellos gewählten Effektmitteln italienischer und französischer Tonsetzer über. Den politischen Revolutionshelden hat Wagner im römischen Volkstribunen „Rienzi", das freie Recht der Sinnlichkeit im „Liebesverbot" verherrlicht. Wenn er die Überwindung der sinnlichen Leidenschaft durch aufopfernden Glauben zum Inhalt seines Tannhäuserdramas macht, kehrt er nach der Huldigung für jungdeutsche Anschauungen auf höherer Stufe wieder zurück zum romantischen Ausgangspunkt in seinen „Feen", deren Stoff ihm der mit Fouqué befreundete Onkel erschlossen hatte. Wir gehen gewiß nicht zu weit im Vermuten, wenn wir uns Adolf Wagner ungehalten denken über den Anschluß des bisher von ihm geleiteten Neffen an Laube und dessen Kreis. Die feindliche Stellung des jungen Deutschlands zu Goethe dürfte zwischen Oheim und Neffen besonders erörtert, und des Jüngern etwa wankend gewordene Verehrung wieder bestärkt worden sein, als sich 1832 während Richards drittem Universitätssemester in Leipzig die Kunde verbreitete, daß am 22. März in Weimar der größte Führer unserer klassischen Literaturperiode und damit diese selbst zu Grabe gegangen sei. An Richard, auf den in früheren Jahren die Kunde von Webers und Beethovens Tod so

schmerzlichen Eindruck gemacht hatte, kann auch jetzt die Kunde von Goethes Hinscheiden nicht gleichgültig vorübergeglitten sein. Wenn wir uns heute immer mehr der idealen Verbindung Bayreuths und Altweimars bewußt werden, so werden wir uns auch den Augenblick zu vergegenwärtigen suchen, in dem der junge, brausende Richard Wagner die Nachricht von Goethes Tod empfängt. Durch Friedrich Rochlitz, Adolf Wagner und manche andere Alte war in Leipzig eine Goethegemeinde vertreten, die freilich in der Stille, nicht auf dem lauten Markte um den Heros trauerte. An Goethes Anerkennung seiner Arbeiten über italienische Literatur mochte Adolf Wagner auch denken, wenn er gleich auf den ersten Seiten des „Jungen Europa" die für den Herausgeber des „Italienischen Parnasses" verletzende Erklärung Laubes fand: er würde es für keinen Gewinn halten, wenn wir heutzutage mit romantischen Werken wie Tassos „Befreites Jerusalem" beschenkt würden, denn an Stelle der Epen und Sonette der Italiener sei der Roman „unser literarisches tägliches Brot" geworden. Richard Wagner dagegen wird es mit Begierde aufgegriffen haben, — oder hat es der junge Musiker am Ende gar selber dem unmusikalischen Laube eingeflüstert? — wenn einer der Poeten im ersten Teile des „Jungen Europa" seinem Freunde schreibt: „Ich höre jetzt viel Musik. Das Werdende, sich Bewegende ist das Musikalische in uns, weil man es in seinem Zusammenhange nicht überblicken kann; darum, Freund, sind Revolutionen etwas so sehr Gewagtes, dem man sich nur in äußerster Notwendigkeit hingeben darf; das Gewordene, Abgemachte, Plastische ist als ein außer uns Liegendes immer in der Vergangenheit. Man übersieht es und kann leichter der Sache Herr werden." Laube selbst machte sich, wie Wagner noch einige Tage vor seinem Tode erzählte, „gar nichts

daraus wie etwas klang, aber er hatte, als er sich damals mit Aufsehen schriftstellernd in Leipzig aufhielt, mich in Protektion genommen."

Als Laube seine Zelte in Leipzig aufschlug, hatte er außer einem an den Verleger Campe nach Hamburg geschickten Manuskripte über die polnische Revolution auch schon sein erstes, freilich erst Ende 1832 zur Ausgabe gelangendes Buch „Das neue Jahrhundert" abgeschlossen. Als er 1876 seine Schriften sammelte, hat er dessen beide Bände „Polen" (Fürth), eine Geschichte Polens bis zum großen Aufstande, und „Politische Briefe" (Leipzig) nicht mit aufgenommen. Dagegen füllt den sechsten und siebenten Band der gesammelten Schriften der Roman „Das junge Europa". In einer düstern Stube der Nikolaigasse zu Leipzig war der Briefwechsel zwischen den Freunden Hippolyt, Konstantin, Valerius, William, Leopold, zwischen Camilla und Julia geschrieben worden, der das erste Buch des Romans „Die Poeten" (Novelle, Leipzig 1833) bildete. Der zweite Teil „Die Krieger" (1835) behandelte in erzählender Form Valerius' Teilnahme am polnischen Freiheitskampfe und seine Liebe zur Fürstin Konstanzie, während das abschließende dritte Buch „Die Bürger" (1837) wieder die Form des Briefwechsels und der tagebuchartigen Aufzeichnungen des als Demagoge gleich Laube selbst eingekerkerten Valerius bevorzugte.

Laube selbst hat im zweiten Bande seiner „Modernen Charakteristiken" (Mannheim 1835) zugestanden, daß in dem Bestreben, Vernunft und Tendenz in die Erzählungsliteratur zu bringen, mancherlei zum Nachteil der Poesie geschehen sei, wobei „die Freiheit und ihre rosenrote Tochter, die Schönheit, zugrunde gingen". Von seinem „Jungen Europa" kann man dies ohne Einschränkung behaupten. Wenn wir vernehmen, daß der bereits mit Shake-

speare und Goethe vertraute junge Richard Wagner sich dem Eindrucke dieser poesiewidrigen, flachen und gespreizten jungdeutschen Romane hingab, so empfangen wir damit wieder die beschämende Belehrung, wie unwiderstehlich Zeit- und Modeströmungen das ruhige ästhetische Urteil überfluten und trüben. Diese jungdeutschen Romane, Erzählungen und Reisenovellen tragen gesteigert alle Schwächen der mehr oder minder von Goethes „Wilhelm Meister" beeinflußten Romantikerromane, wie Dorothea Schlegels „Florentin", Brentanos „Godwi", Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart", zur Schau, ohne durch deren Stimmungszauber poetischer Empfindung für die sprunghafte Willkür und Formlosigkeit zu entschädigen. An den Tendenzromanen des jugendlichen Gutzkow hat Immermann in seinem „Münchhausen" das Strafgericht der Satire geübt. Aber viel schlimmer war noch die Manier, die sich unter den zahlreichen Nachahmern der Heineschen „Reisebilder" (Hamburg 1826) ausbildete. Auch Wagners schriftstellerische Erzeugnisse seiner Pariser Zeit verraten einzelne Spuren dieser Vorbilder. Als bezeichnende Muster dieser Manier und jungdeutschen Modeliteratur dürfen gelten Theodor Mundts „Madonna. Unterhaltungen mit einer Heiligen" (Leipzig 1835), die durch den Selbstmord seiner darin gefeierten Freundin Charlotte Stieglitz besondere Teilnahme erregten, und Laubes „Reisenovellen" (1834/37), in denen dem Erzähler, der auf der Reise nach Paris in Leipzig sitzen blieb, um als solider Mensch über die deutsche Literatur und das Leipziger Theater zu schreiben, das Schlachtfeld vor den Toren Leipzigs als die größte und lehrreichste Merkwürdigkeit der Stadt erschien. Dabei trägt Laube trotz seiner patriotischen Jugendeindrücke dem von Heine ausgehenden Napoleonkultus Rechnung, dem auch Wagner in Paris in einem eignen Gedichte wie in

Vertonung der Heineschen „beiden Grenadiere" sich anschloß.

Die jungdeutsche Bewegung, der Wagner als Leipziger Student und bis in seiner Pariser Lehrzeit hinein sich zugehörig fühlte, hat bekanntlich erst durch den berüchtigten Beschluß des Frankfurter Bundestages im Dezember 1835 den Anschein einer geschlossenen Partei erhalten. Da sind nach Wolfgang Menzels vorangegangener Denunziation und durch die unglaublich grobe Vermengung des von Wienbarg geprägten literarischen Schlagworts mit einem Verein deutscher Handwerksgesellen in der Schweiz, der den Namen „Junges Deutschland" führte, alle bereits erschienenen wie künftigen Schriften von Heine, Gutzkow, Wienbarg, Mundt, Laube für immer verboten worden. Dieser Bann und ein solches Verbot der Zukunft waren, wie Laube dem preußischen Polizeityrannen Herrn von Tzschoppe zu dessen unbehaglichem Staunen ins Gesicht gesagt haben will, mehr, als Papsttum und Inquisition jemals dekrediert hätten. Wenn die Erinnerung an diese zugleich sinnlose und brutale Vergewaltigung und Erwürgung der Ungeborenen noch heute Sympathien für das damalige junge Deutschland hervorruft, so können wir ermessen, mit welcher Entrüstung der den Ideen jener Schriftsteller geneigte Wagner die Maßregelung seines Freundes Laube und von dessen Gesinnungsgenossen aufgenommen haben mag. Wie hätte Wagner damals ahnen können, daß fünfundzwanzig Jahre später gegen die von ihm selbst und Liszt geschaffene „neudeutsche Richtung" in der Musik ein ähnliches, Vergangenheit und Zukunft verdammendes Ketzergericht ergehen sollte! Der berüchtigte Aufruf, mit dem 1860 Brahms, Julius Otto Grimm, Joachim und Bernhard Scholz den Bann über Wagner und die Grundsätze wie Erzeugnisse der weimarischen Schule

aussprachen, ist ein würdiges Seitenstück zu der monumentalen Torheit des Bundestagsbeschlusses.

Wagner hat noch 1850, als er bereits über die unreifen Urteile seiner Sturm- und Drangzeit hinausgewachsen war, den politisch schärfsten wie bedeutendsten Schriftsteller des jungen Deutschlands, Ludwig Börne, gepriesen als denjenigen, der uns alle so gut wie seine Glaubensgenossen lehre, daß „die Erlösung nicht in Behagen und gleichgültigkalter Bequemlichkeit, sondern nur durch Schweiß Not und Fülle des Leidens und der Schmerzen zu erkämpfen ist". Auf Börne aber wird er aufmerksam gemacht worden sein durch Laube, der gleich in einem der ersten Briefe des „Jungen Europa" geschrieben hatte: „Hast du Börnes Schriften noch nicht gelesen, so rate ich dir, sie schleunigst vorzunehmen: das ist ein kapitaler Karl." Börne, dem leidenschaftlichen Verfasser der „Briefe aus Paris", war in der Tat die Politik, war der Kampf um die politische Freiheit ein und alles. Für den Verfasser des „Jungen Europa" und die meisten im gleichen Fahrwasser segelnden Schriftsteller war der politische Wind doch in der Hauptsache nur ein dankbar aufgenommenes Hilfsmittel, um die schlaffen belletristischen Segel zu schwellen.

Für die Forderung nach freier, schöner Sinnenlust, wie der junge Romantiker Friedrich Schlegel sie in seinem von Gutzkow wieder hervorgezogenen Roman „Lucinde" schon 1799 geschmacklos gefeiert hatte, wurde nun das Schlagwort von der Emanzipation des Fleisches" geprägt. Wenn Laubes unwiderstehlicher Liebesheld Hippolyt im Bibliothekzimmer auf die männergierige Fürstin Konstanzie warten muß, liest er Heinses „Ardinghello" und phantasiert mit dem Maler und Kraftgenie Ardinghello über weibliche Formenschönheit. Einige Jahre später (Leipzig 1838) hat Laube „Wilhelm Heinses sämtliche

Schriften" herausgegeben. Goethe hatte in allzu scharfer Entrüstung Heinse vorgeworfen, daß er in seinem Romane „Ardinghello und die glückseligen Inseln" (1787) „Sinnlichkeit und abstruse Denkweise durch bildende Kunst zu veredeln und aufzustutzen" gesucht habe. Allein es ist in dem schrankenlos sinnlichen Genußleben, das Heinse-Ardinghello in Italiens Götterluft führt, doch wirkliche Kraft und Schönheitsstreben, wenn auch mißleitetes, vorhanden. Und Heinse hat im „Ardinghello" ebenso außergewöhnliches Verständnis für die Malerei an den Tag gelegt, wie er in seinem zweiten Romane „Hildegard von Hohenthal" (1794) und in seinen „Musikalischen Dialogen" sich als einer der besten deutschen Musik-Ästhetiker des achtzehnten Jahrhunderts erweist. Wagner hat in der Laubeschen Ausgabe jedenfalls auch diesen zweiten Roman Heinses mit seiner stark musikwissenschaftlichen Befrachtung gelesen, wenn er von den „gierig verschlungenen Schriften Heinses" auch bloß „Ardinghello" nennt als „eine ideale Nahrung" für die im Leben nirgends zu stillende Sehnsucht nach Lebensgenuß und freudiger Weltanschauung, die dem Einundzwanzigjährigen durch alle Glieder spukte.

Wenn Heinses „Ardinghello" in jedem Leser Teilnahme für die Malerei wecken muß, so wird das bei dem Sohne des Porträtmalers Geyer, der den kleinen Richard zum Maler auszubilden gehofft hatte, in besonderer Stärke der Fall gewesen sein. Zwar klagte Rochlitz im Jahre 1829, daß die Achtung und Liebe für bildende Kunst in allen ihren Zweigen, die in Leipzig niemals sehr ausgebreitet gewesen wäre, seit dem Kriege allmählich fast ganz erloschen sei. Allein gerade im Jahre 1831 war einer der wirklich Großen, der Historienmaler Bonaventura Genelli (1798—1868) aus Rom nach Leipzig gekommen, um dort für Dr. Härtels römisches Haus einen

Ganymed-Zyklus auszuführen, den man trotz der etwas schemenhaften Gestaltung in Carstenscher Formensprache mit Raffaels lebensprühendem Psyche-Zyklus in der Farnesina zu Rom verglichen hat. Während Genelli seine große Freskenreihe auszuführen begann, machte Wagner im Hause seines Schwagers Brockhaus die Bekanntschaft des edlen, lebenslang von Sorge und Not verfolgten und erst nach dem Tode gebührend anerkannten Meisters. Als Wagner 1864 in München in Graf Schacks Gemäldesammlung Genellis „Bachus unter den Musen" und andere Werke fand und bis in jede Einzelheit betrachtend studierte, erzählte er Schack, „er habe immer eine große Bewunderung für Genelli gehabt, auch hätten dessen Kompositionen bedeutenden Einfluß auf seine eigene Kunst geübt".

So gut wie nichts wissen wir von dem Liebesleben des Leipziger Studenten. Doch scheint Glasenapp geneigt, der Überlieferung Glauben zu schenken, nach welcher Wagner für eine Freundin seiner Schwestern, die seit 1830 am Leipziger Theater angestellte Sängerin Marie Löwe, die Mutter des 1876 in Bayreuth mitwirkenden Schwesternpaares Lilly und Marie Lehmann, eine nicht erwiderte „schwärmerische Neigung" gehegt haben soll, die dann in eine dauernde gegenseitige Freundschaft überging. Jedenfalls verlangte aber die mit starker künstlerischer Veranlagung fast ausnahmslos untrennbar verbundene Sinnlichkeit erst recht in jenen Jugendtagen so stürmisch wie leichtsinnig nach Befriedigung. Wagner selbst schrieb 1852 beim Rückblick auf diesen Lebensabschnitt: „Ich war nun in dem Alter angelangt, wo der Sinn des Menschen, wenn je ihm dies möglich wird, sich unmittelbarer auf die nächste Lebensumgebung wirft. Die phantastische Liederlichkeit des deutschen Studentenlebens war mir nach

heftiger Ausschweifung bald zuwider geworden: für mich hatte das Weib begonnen vorhanden zu sein. Die Wirkung von Heinses „Ardinghello" sowie der Schriften Heines und anderer Glieder des ‚jungen' Literatur-Deutschlands äußerte sich im wirklichen Leben bei mir so, wie sich unter dem Drucke unserer sittlich-bigotten Gesellschaft die Natur einzig äußern kann." Wie solche ursprünglich freudige Lebenslust, zur Frivolität ausgeartet, auch eine große Kraft schließlich zugrunde richten kann, hat Laube an seinem zweiten Haupthelden zu zeigen versucht. Hippolyt findet im Gegensatze zu dem im stillen Hafen der Entsagung landenden Valerius ein gewaltsames Ende, da er „auf eine grob-sinnliche Weise so ganz und gar jedem Gelüste fraglos nachgibt". Aber im ersten Teile des „Jungen Europa" dreht sich alles in der Hauptsache um Befriedigung einer nicht einmal immer sentimental verbrämten Sinnlichkeit. Ihr von Byron entlehntes Übermenschentum glauben die Mitglieder des Laubeschen Poetenbundes durch die freie Liebe, die Echtheit ihres politischen Liberalismus durch Schäferstunden mit Gräfinnen und Fürstinnen zu bewähren. Könnte man doch die ganze „Doktrin" des jungen Deutschlands in den Heineschen Versen enthalten finden:

„Schlage die Trommel und fürchte dich nicht,
Und küsse die Marketenderin,
Das ist der Bücher tiefster Sinn . . . .
Trommle die Leute aus dem Schlaf,
Das ist die ganze Wissenschaft."

Aufsehen erregen durch gewaltigen Lärm in Zeitschriften und Büchern, wobei die politisch-freiheitliche Richtung auch ein Ankämpfen gegen die Aristokratie der Literatur, vor allen Goethe, zu fordern schien, und Durchbrechen der verhöhnten Philistermoral, das sind die im Grunde recht einfachen und wenig originalen Leitgedanken

des jungen Deutschlands, von dem Richard Wagners klarblickender, treuer Freund aus der Pariser Prüfungszeit, Friedrich Pecht, meinte, diese literarische Partei, das junge Deutschland, hätte weit mehr Anspruch auf den Titel des „jungen Frankreichs" gehabt.

Im Laubeschen Kreise traf Wagner auch seinen Dresdner Mitschüler Gustav Schlesier wieder an, der damals Laube bei der Zeitungsredaktion behilflich sein durfte, aber nach den kühnen Anläufen, die er in Arbeiten über Wilhelm von Humbold und dem von Gutzkow unter Widerspruch, doch mit großer Anerkennung kritisierten Buche über „Oberdeutsche Staaten und Stämme" nahm, früh aus der Literatur verschwand. Schlesier vermittelte nach seiner Übersiedlung nach Stuttgart zwischen seinem Schulfreunde Wagner und August Lewald (1792 bis 1871) und damit auch Wagners Mitarbeit an der von 1835 bis 1846 von Lewald geleiteten Monatsschrift „Europa, Chronik der gebildeten Welt". Ein Kamerad von der Nikolaischule, dem Wagner jetzt näher trat, war Guido Theodor Apel (1811—1867), der Sohn des Metrikers und für Wagners erste dramatische Versuche vorbildlichen, antikisierenden Dichters. Gemeinsame Interessen verbanden die beiden Leipziger, da Theodor Apel ebenfalls zugleich Poesie und Musik trieb. Apels Bestrebungen erlitten durch seine schon 1836 infolge eines Sturzes vom Pferde eintretende Erblindung dauernde Einschränkung. Der Gemeinsamkeit ihrer Studien setzte aber Wagner einen Gedenkstein, indem er zu Apels Trauerspiel „Kolumbus" 1835 eine Ouvertüre schrieb.

Kürzer als die Verbindung mit Apel währte die mit Schlesier und Ernst Ortlepp (1800—1864), da beide schon im Jahre 1836 gleichzeitig durch einen Ausweisungsbefehl aus dem von Ortlepp poesiefeindlich gescholtenen

Leipzig vertrieben wurden. Ortlepp gehört zu den in allen Literaturen auftauchenden Halbgenies, denen Leben und Dichten zerrinnen, weil sie sich, wie es ja auch Laube von einem Helden seines „Jungen Europa" beklagte, selber nicht zu zähmen wissen. Diese Unglücklichen bilden zugleich eine Warnung für die Starken, deren Jugendpfade sie kreuzen, und so ist denn auch das Auftauchen des 1831 durch seine „Polenlieder", dauernder durch seine Verdeutschung der Shakespeare zugeschriebenen unechten Dramen sowie von Shakespeares Sonetten und Epen (Stuttgart 1840) bekannt gewordenen Ortlepp in den Leipziger literarischen Kreisen für Wagner nach mehr als einer Beziehung hin beachtenswert. Während Wagner mit Laube, der Mozart als veraltete Autorität beiseite schob und von Weber als einem Anhängsel der mißachteten Romantik nichts wissen wollte, sich über musikalische Dinge schwer verständigen konnte, begegnete er sich mit Ortlepp in der Liebe für Beethoven. Ortlepp hatte in der „Zeitung für die elegante Welt" als musikalischer Kritiker mitgearbeitet, ehe der dem romantischen Nachzügler feindlich gesinnte Laube die Redaktion übernahm und Ortlepps „Belustigungen und Reisen eines Toten" (1834) ungerechterweise als „Dokument völliger Talentlosigkeit und widerwärtigen Dünkels" verdammte. Ortlepps Roman „Friedemann Bach", der durch Brachvogels erfolgreichere Konkurrenzerzählung zurückgedrängt wurde, und mehr noch seine „phantastische Charakteristik Beethoven" (beides 1836) zeugen ebenso von Hoffmanns Einwirkung auf ihren Verfasser, wie sie ihrerseits in Wagners Aufsatzreihe „Ein deutscher Musiker in Paris" wieder anklingen. Als Ortlepps beide Dichtungen erschienen, waren er und Wagner bereits räumlich getrennt, aber Wagner hat zweifellos nach den Büchern gegriffen, die ihn an so manches in Leipzig mit

deren Verfasser geführtes Gespräch erinnert haben mögen. Wagners eigner, in Paris jammervoll zugrunde gehender Beethoven-Pilger hat den tauben Meister in Wien ähnlich gefunden, wie er von Ortlepp geschildert wird: „so ausgeschieden von der Freude der ganzen Schöpfung, so allein und für sich stehend, wie gar nicht gehörend zu den Menschen, die weder seine Wonne verstanden, noch auf sein Weh geachtet hatten". Und an Wagners eigne phantastisch-symbolische Vorstellungen über die Klangverhältnisse im Beginn seiner Musikstudien erinnert uns Ortlepp, wenn er, echt romantisch, Beethoven bei Komposition der Neunten Symfonie, in deren damals noch ganz unerhörter Bevorzugung Wagner und Ortlepp einig waren, schildert:

„Und nun drangen sie alle auf ihn ein, die redenden Instrumente mit ihren Farben" — Wagner hatte seine erste Ouvertüre mit verschiedenfarbigen Tinten geschrieben —, „um ihm an dem großen Gemälde malen zu helfen: die heitere, himmelblaue Flöte, die kecke, morgenrötliche, hellblonde Klarinette, das schmeichelnde, summende, braundunkle Fagott, das ahnungsvolle, weiche, schattige, grüne Waldhorn" — das Lieblingsinstrument Wilhelm Meisters und der ganzen Romantik —, „die kriegerische, blutigrote Trompete, die religiöse, totenerweckende, schneeweiße Posaune, die empfindsame, regenbogenfarbige Geige, die klagende, lilafarbene Viola, das gemütliche, sehnsüchtige, besänftigende, violettfarbige Violoncell, die schneidende, purpurblinkende Oboe, das dem Dufte der dunkelroten Nelken ähnelnde Bassetthorn, das gewaltig herrschende, schwarzdunkle Violon, die romantische, zigeunerbräunliche Triangel, die blitzhellen Becken und die zürnenden, donnernden, gewitterdunklen Pauken, alle spielten ihm um das innere Ohr, das nicht das Schicksal des äußern teilte, und er hörte schon im vollstimmigen Zusammenklang die ganze Symfonie ertönen."

So ähnlich hatte Tieck im fünften Aufzuge seines „Zerbino" Waldhorn und Harfe, die himmelblaue Flöte, die flammende Trompete und regenbogig funkelnde Geige sprechen lassen. Für den Studenten der Musik jedoch

wurde es Zeit, daß er zu einer weniger poetischen, aber ernsteren und förderlicheren Beschäftigung mit seiner Kunst weiterschritt, die er eine Zeitlang fast gänzlich liegen lassen hatte. Es war eine der glücklichen Fügungen in Wagners Leben, daß der rechte Augenblick ihm den rechten Führer und Lehrer in Christian Theodor Weinlig zuführte.

Als Wagner nach dem ersten, stürmischen Genuß des Studentenlebens zur Besinnung kam und „die Notwendigkeit eines neu zu beginnenden, streng geregelten Studiums der Musik fühlte", fand er in dem Amtsnachfolger Johann Sebastian Bachs im Kantorat der Thomasschule einen in seinem Fache gebildeten wie pädagogisch begabten Musiker, der ihm „nun Liebe zur Sache einflößen und sie durch den gründlichsten Unterricht läutern sollte". Der im Öhlenschlägerschen Hause in Kopenhagen weilenden Schwester Ottilie gesteht Richard in einem Briefe vom 3. März 1832, daß er wohl eine Zeitlang recht liederlich gewesen und durch den Umgang mit Studenten sehr von seinem Ziele entfernt worden sei und deshalb der guten Mutter recht viel Sorgen gemacht habe; „bis ich mich endlich ermannte, und durch meinen neuen Lehrer so in meiner Besserung befestigt wurde, daß ich jetzt auf dem Punkte stehe, von dem aus ich meinen höheren Lebensplan schon für fast betreten halten kann". Theodor Weinlig aus Dresden (25. Juli 1780 bis 4. März 1842) hatte nach Vollendung der Rechtsstudien an der Leipziger Universität bereits die juristische Tätigkeit in seiner Vaterstadt begonnen, als der Vierundzwanzigjährige der von Kindheit an in ihm mächtigen Neigung zur Musik nicht länger widerstehen konnte und diese als Lebensberuf wählte. Er suchte in Bologna seine musikalischen Studien zu vertiefen, wurde 1814 der Nachfolger seines Onkels Christian Ehregott Weinlig an der Dresdner Kreuzschule

und ein Jahrzehnt später an die Leipziger Thomasschule berufen. Wagner konnte also schon während seiner zwei ersten Schuljahre in Dresden oder während seiner kurzen Zugehörigkeit zur Thomasschule die Bekanntschaft Weinligs gemacht haben. Freundliche Hilfsbereitschaft für die Jugend wird als einer der oft bewährten Charakterzüge des pflichttreuen Mannes gerühmt, der neunzehn Jahre lang in still-bescheidenem Wirken die Obliegenheiten seines Leipziger Amtes erfüllte. Wenn der begeisterte Schüler seinen Lehrer als den größten lebenden Kontrapunktisten pries, so vermögen wir heute die Berechtigung dieses Urteils nicht mehr festzustellen. Aber Wagner erklärte, Weinlig sei auch als Mensch so ausgezeichnet, daß er ihn durchaus wie einen Vater liebe. Er sei von ihm mit einer solchen Liebe herangebildet worden, daß Weinlig schon nach einem halben Jahre die Lehrzeit für beendet erklären konnte und ihm nur noch als beratender Freund zur Seite stehe. Weinlig besaß die glückliche Lehrgabe, seine Schüler fast spielend gründlich in die Geheimnisse des gefürchteten Kontrapunkts einzuführen. Er klebte indessen an keiner Methode, sondern verstand seinen Unterricht praktisch nach der besonderen Eigenart und den Bedürfnissen seiner Schüler einzurichten. So setzte er bei Wagner, dessen Mängel er richtig herausfühlte, das Erlernen des Kontrapunktes zunächst beiseite, um ihn vor allem im strengen, gebundenen Stil der Harmonie zu befestigen. Er sei, wie Wagner einige Jahre später dem Leipziger Regisseur Franz Hauser zur Widerlegung von dessen Einwürfen gegen die Instrumentation der „Feen" auseinandersetzte, nicht eher von der Harmonielehre gewichen, „als bis er mich darin für vollkommen befestigt hielt, denn nach seiner Ansicht war dieser gebundene Stil die erste und einzige Grundlage sowohl zur Handhabung

freier und reicher Harmonien, als wesentlich auch zur Erlernung des Kontrapunktes. Das Studium des letzteren betrieb er dann mit mir nach der festesten Richtung und den strengsten Grundsätzen." Noch 1879 hat sich Wagner in dem Aufsatz „Über die Anwendung der Musik auf das Drama" zu Weinligs Unterrichtsmethode bekannt, indem er Vorsicht und Mäßigung in der Anwendung namentlich auch harmonischer Effektmittel verlangt und als erste Regel für junge Tonsetzer vorschreibt, „nie eine Tonart zu verlassen, solange als, was sie zu sagen haben, in dieser noch zu sagen ist." Es ist freilich eine Mahnung, von der unsere heutigen Modekomponisten so ziemlich das gerade Gegenteil befolgen.

Wagner hat übrigens in einer Unterredung mit Edward Dannreuther mit seinem Tadel „unserer neuesten Symfonien, über die sich eben gar nichts sagen läßt", auch 1877 noch einmal eine Schilderung der Art und Weise verbunden, in der Weinlig ihn selbst unterrichtet hatte. Lehren könne man die Komposition in der Tat nicht, — sondern bloß darlegen, „wie die Musik allmählich das wurde, was sie ist, und auf diese Weise die Urteilskraft eines jungen Mannes leiten. Doch ist das nur historisches Kritisieren und hat keinen unmittelbaren Nutzen für die Praxis. Alles, was man tun kann, ist, auf ein lehrreiches Beispiel hinzuweisen, auf ein bestimmtes Stück, einen Versuch mit Rücksicht darauf machen zu lassen und die Arbeit des Schülers zu verbessern. Weinlig wählte ein Stück aus, gewöhnlich eins von Mozart, den ich in dieser Zeit erst innig erkennen und lieben lernte, lenkte die Aufmerksamkeit auf seinen Bau bezüglich der Länge und des Verhältnisses der Abschnitte, auf die hauptsächlichsten Modulationen. Zahl und Eigenschaft der Themen und den allgemeinen Charakter des Tempos, dann gab er

die Aufgabe: ‚Sie sollen so und so viel Takte schreiben, sie in eine gewisse Anzahl Abschnitte teilen mit entsprechenden Modulationen, der Themen sollen so und so viele sein, von dem und dem Charakter.‘ In gleicher Weise gab er kontrapunktische Übungen auf, Kanons, Fugen“ — in welch letzteren sich Wagner schon früher versucht hatte —. „Er analysierte ein Beispiel bis ins einzelne und gab dann Fingerzeige, wie ich das anzufangen hätte. Aber der wahre Unterricht bestand darin, daß er geduldig und sorgfältig durchsah, was geschrieben worden war. Mit unendlicher Güte wies er auf jede einzelne fehlerhafte Stelle hin und erklärte mir, aus welchen Gründen und zu welchem Endzweck eine Änderung wünschenswert sei. Ich sah bald, worauf es ihm ankam und richtete die Stelle zu seiner Zufriedenheit ein. Nach einem so einfachen Plane sollte nach meinen vierzigjährigen Erfahrungen mit jungen Musikern die Musik einzig gelehrt werden; beim Gesang, beim Spielen und Komponieren und auf welcher Stufe es auch sei ist nichts so förderlich als ein geeignetes, einfaches Beispiel und die sorgfältige Verbesserung der Versuche des Schülers in dessen Befolgung.“

Cäcilie Avenarius berichtet, daß Weinlig ihrer Mutter erklärt habe, es sei ihm mit diesem Schüler ganz merkwürdig ergangen, der junge Mann wisse von selbst schon alles, was er ihm habe lehren können. Man möchte versucht sein, die spätere Nachricht wenigstens in dieser Zuspitzung nicht zu den glaubwürdigen zu rechnen. Allein im März 1832, also gleichzeitig mit dem Geschehnisse selbst, schrieb Richard an Ottilie, er werde von Weinlig so geliebt, daß dieser auf die Frage der Mutter nach der Bestimmung des Honorars für den erteilten Unterricht erwiderte: „Es würde unbillig von ihm sein, wenn er für

die Freude, mich unterrichtet zu haben, noch Bezahlung annehmen würde; mein Fleiß und seine Hoffnungen von mir belohnten ihn hinlänglich." In der Tat hatte sich unter der liebevollen Leitung des einsichtvollen Lehrers die musikalische Begabung des seltenen Schülers überraschend schnell entwickelt. Es bleibt aber neben dem Unterrichte Weinligs weiteres Verdienst, daß er die Fähigkeiten des jungen Wagners richtig einzuschätzen wußte, während später die zünftigen Kontrapunktkenner, an ihrer Spitze Weinligs Amtsnachfolger, der hochmütig-pedantische Moritz Hauptmann, als richtige Beckmesser sich erdreisteten, dem geborenen Meister die Kenntnis der so gründlich erlernten handwerksmäßigen Regeln absprechen zu wollen. Wagner vermochte besser noch als sein Junker Stolzing die Frage zu bestehen: „Welch Meisters seid ihr, Gesell?"

In der Schrift „Zukunftsmusik" erzählt Wagner, daß Rossini seinen Lehrmeister gefragt haben soll, ob ihm zum Opernkomponieren die Erlernung des Kontrapunktes nötig sei. „Da dieser mit dem Hinblick auf die moderne italienische Oper die Frage verneinte, stand der Schüler davon ab". Als Wagner die gewaltige Fuge der Prügelszene im zweiten Aufzug seiner „Meistersinger" ausführte, mag er dieser Anekdote gedacht, zugleich aber mit lebhafter Dankbarkeit sich der Worte erinnert haben, mit denen Weinlig schon nach halbjähriger Lehrzeit seinen „Schüler und Schulfreund", der nun auf dem sichersten Grunde seines Musikstudiums die schwierigsten Aufgaben des Kontrapunktes mit Leichtigkeit zu lösen imstande war, mündig sprach: „Wahrscheinlich werden Sie nie in den Fall kommen, eine Fuge zu schreiben; allein, daß Sie es können, wird alles übrige Ihnen leicht machen. Das, was Sie sich durch dieses trockene Studium angeeignet haben, heißt Selbständigkeit. Sie haben gelernt, auf eigenen Füßen zu stehen."

Als unmittelbare Früchte der bei Weinlig betriebenen Studien sind nun eine Reihe von Klavier- und reinen Instrumentalkompositionen Wagners in „diesem für mich so entscheidend gewesenen Jahre" — September 1831 bis April 1832 — entstanden. Es ist der nur kurz währende und einzige Zeitabschnitt in Wagners reichem Schaffen, in dem er bei der Mehrzahl der Arbeiten, völlig losgelöst von dichterisch-dramatischen Absichten, ausschließlich als Musiker zu Werke ging. In der autobiographischen Skizze gedenkt Wagner selbst von seinen Klavierkompositionen bloß einer Sonate als einer höchst einfachen und bescheidenen Arbeit, in welcher er sich jedoch zuerst von allem Schwulst losgemacht und einem natürlichen, ungezwungenen Satze überlassen hätte. Da eine bereits 1829 entstandene Sonate ungedruckt blieb, ist das von seinem Verfasser selbst so charakterisierte, zur Ostermesse 1832 bei Breitkopf & Härtel erschienene Tonstück als erstes Werk bezeichnet: „Sonate, für das Pianoforte komponiert und Herrn Theodor Weinlig, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig, hochachtungsvoll gewidmet von Richard Wagner." Auch nach dem Tode seines geliebten Lehrers gab Wagner einen Beweis seiner dauernd dankbaren Gesinnung, indem er 1843 „Das Liebesmahl der Apostel" mit einer Widmung an „Frau Charlotte Emilie Weinlig, die Witwe seines unvergeßlichen Lehrers", versah. Die Sonate brachte Wagner auch sein erstes Honorar ein, Musikalien im Werte von zwanzig Talern. Gleichzeitig mit der B-Dur-Sonate (Allegro, Larghetto, Menuett, Trio, Allegro vivace), die später eine neue Ausgabe erlebte, erschien im selben Verlage als Opus 2 eine „Polonaise pour le Pianoforte à quatre mains composée par Richard Wagner" in C-Dur. Erst im Jahre 1905 dagegen wurde die schon 1831 vollendete zweihändige

Klavier-„Fantasia" in Fis-Moll ($^{12}/_{8}$-Takt; Un poco lento, Allegro agitato, Adagio cantabile, Un poco lento), an deren Veröffentlichung schon der Meister selbst im Jahre 1877 einmal gedacht hatte, bei C. F. Kahnts Nachfolger in Leipzig herausgegeben. Als Opus 4 vermerkt, aber bis jetzt zurückgehalten, ist eine gleichzeitige zweite Sonate, in A-Dur (Allegro, Adagio, Maestoso, Allegro molto), deren Handschrift Wagner nach Zürich mitgenommen hatte und dort mit einer Widmung seinem Freunde, dem Kapellmeister Baumgarten, schenkte. Gleich dieser Sonate blieben bis heute ungedruckt auch die drei Ouvertüren für Orchester. Die erste von ihnen, die Konzertouvertüre in D-Moll, wurde im September 1831 vollendet, im November noch einmal überarbeitet. Am 3. Februar 1832 wurde die Ouvertüre zu Raupachs „König Enzio", am 17. März die Konzertouvertüre mit Fuge in C-Dur abgeschlossen. Ihren Höhepunkt erreichte die reine Instrumentalkomposition von Weinligs Schüler noch 1832 in der großen C-Dur-Symfonie (Sostenuto e maestoso, Allegro con brio, Andante ma non troppo un poco maestoso, Allegro assi, Allegro molto e vivace). Von einer zweiten Symfonie, in E-Dur, aus dem August 1834 hat Wilhelm Tappert den ersten Allegrosatz und neunundzwanzig Takte eines Adagio aufgefunden. Dem Jahre 1832 entstammen noch eine aufgeführte Konzertarie und die niemals öffentlich zu Gehör gebrachten, in der ungedruckt gebliebenen Handschrift als Opus 5 bezeichneten „Sieben Kompositionen zu Goethes Faust", die ähnlich wie die Enzio-Ouvertüre bereits den Übergang zur musikalisch-damatischen Tätigkeit erkennen lassen.

Von vornherein war Wagners Unfertigkeit im Klavierspielen Klavierkompositionen nicht günstig. Später gewann er zudem aus seinen musikgeschichtlichen Studien

eine ungünstige Meinung über das Instrument. So schmerzlich er es entbehrte, wenn ihm kein gutes Klavier zur Verfügung stand und so dankbar er in Zürich seinem „weichen, melancholisch-süßen Erard" für sein schönes Tönen war, so erklärte er doch, „das leicht handhabbare Klavier" den Orchesterinstrumenten und der Orgel gegenüber gleichsam als fortschreitenden Verfall. Dem ersten und ursprünglichen, der menschlichen Stimme gegenüber sei die Musik im Klavier zu immer größerer Ausdruckslosigkeit herabgesunken. Da vergleicht er in „Oper und Drama" die ganze moderne Kunst, in der jeder einzelne ohne Gefühl der Gemeinsamkeit arbeite, mit der modischen Bevorzugung und Herrschaft des Klaviers. Auf ihm könne der Virtuose „ohne die Beihilfe irgend eines anderen eine Unzahl von klopfenden Hämmern zu seiner eigenen Ehre in Bewegung setzen, denn dem Zuhörenden, der an einer tönenden Musik sich nicht mehr zu erfreuen hatte, blieb nur noch die Bewunderung der Fertigkeit des Tastenschlägers zur Beachtung übrig."

Die nicht schwer zu spielende B-Dur-Sonate ist eine Schülerarbeit, mit Recht dem Lehrer, „meinem Weinlig", wie er der Schwester berichtete, gewidmet, wie sie auf dessen Veranlassung geschrieben worden war. Sie zeigt, was Wagner „in der strengen Zucht des vierstimmigen Satzes" in gebundenem Stil bei Weinlig gelernt hatte. Die Beschäftigung mit Mozart — Dorn fand die Sonate im Stile Haydns und ohne jede Verwandtschaftsspur mit der Paukenschlagouvertüre — merkt man dem unselbständigen Verfertiger der Sonate wie die Vorliebe für Weber dem Verfasser der Polonaise an. Von beiden Werken urteilt Wilhelm Tappert, man würde vergeblich in ihnen nach einem Zuge von Wagner suchen; er fügt aber hinzu, daß in der weit interessanteren und eigentümlicheren „Fan-

taſie" der junge Anfänger gleichſam zur Entſchädigung für den Schulzwang ſich nach ſeinem eignen Gefallen ausgeſprochen habe, wenn auch nicht ohne Scheu, die geheiligten Formen zu ſehr zu verletzen. Die ermüdende Länge hat die Fantaſie freilich mit der B-Dur-Symfonie gemeinſam, und beim flüchtigen Durchſpielen dürfte man leicht geneigt ſein, auch die Fantaſie als noch unwagneriſch beiſeite zu legen. Aber Rudolf M. Breithaupt, der zuerſt den bis dahin wenig beachteten Klavierwerken Wagners eine eingehendere Unterſuchung widmete, findet nicht bloß am Schluſſe des erſten Teiles „die protoplasmiſche Urform des Sehnſuchtsmotivs" Triſtans, an einer andern Stelle deutlichen Vorklang an Tannhäuſers Pilgerfahrt, ſondern in dem tieferen Ausdruck des ganzen rezitativiſchen Flechtwerks die dramatiſche Diktion Wagners mit erſten Spuren einer motiviſchen Verarbeitung. Die Richtung einer Seele ſei hier gegeben, und der dramatiſche Geiſt in ſeinen Keimen zu erkennen. Dieſe Fantaſie ſei „trotz mancher Unbeholfenheiten im Innerſten ein echter Wagner voll leidenſchaftlicher Züge, kühner Ausblicke und dramatiſcher Anſätze". Das Können deckte ſich zwar nicht mit dem Wollen, aber ſchon der fauſtiſche Wille dabei feſſele. Dagegen vermißt Breithaupt dieſes perſönliche Gepräge wieder in der von Weber und in Hauptthemen von Beethovens Fünfter und Neunter Symfonie abhängigen A-Dur-Sonate. Indeſſen laſſe ihr Fortſchritt ſowohl nach dem Inhalt wie nach Seite des reiferen Ausdrucks und der größeren kontrapunktiſchen Fertigkeit das bis auf das Adagio durchaus ſymfoniſche und unklaviermäßige Stück als Abſchluß gediegener und ernſter Studien erſcheinen.

Selbſt in dieſen Klavierkompoſitionen macht ſich bemerkbar, wie ſehr Wagner dem Orcheſter als der ihm

natürlichen musikalischen Aussprache zustrebt. Nach dem nun bereits besser als zur Zeit der Abfassung der Ouvertüre mit dem obligaten Paukenschlag verstandenen Vorbilde Beethovens schrieb er zunächst eine Konzertouvertüre in D-Moll, mit der ein am 25. Dezember 1831 im Leipziger Hoftheater abgehaltenes Deklamatorium eröffnet wurde. Am Freitag, den 16. März 1832 vermerkte der Theaterzettel bei der Wiederholung von Raupachs geschichtlichem Drama „König Enzio", das schon am 17. Februar, also gerade am Jahrestage der Berliner Uraufführung, aber damals noch ohne Musik auf der Leipziger Bühne erschienen war: „Die Ouvertüre und die Schlußmusik im fünften Akte ist neu hierzu komponiert von Richard Wagner." Es war das erstemal, daß dieser Name auf einem Theaterzettel stand. Wagners Musik, die nach seinem eigenem Bericht allen gefiel, wurde auch wiederholt, als bei der dritten Vorführung des Trauerspiels am 3. Mai Emil Devrient bei einem seiner nicht seltenen Gastspiele in Leipzig den gefangenen Kaisersohn Enzio gab. Es war eine von Devrients Lieblingsrollen, und noch nach Jahren erinnerte sich Ludwig Tieds Freund, Hermann von Friesen, des Eindrucks, wie Devrient als Enzio „seine blonden Locken schüttelnd mit dem einen Fuße auf dem zu seiner Rettung bestimmten Sarge stand" — in der Wirklichkeit war es wie in Jensens Roman „Der Hohenstaufer Ausgang" ein Faß, aus dem das Blondhaar des darin verborgenen Füchtlings verräterisch herausquoll — „und die ihm zugeteilte Tirade in das Publikum hineinsprach." Die weibliche Hauptrolle, die aus Liebe zu dem schönen unglücklichen Sohne Kaiser Friedrichs II. sein Gefängnis in Bologna teilende Lucia da' Viadagoli, wurde bei allen Leipziger Aufführungen von Rosalie Wagner gespielt.

Die Tatsache, daß Wagner zu einem von Raupachs

sechzehn Hohenstaufendramen eine Musik schrieb, sollte doch nicht bloß mit einer höhnenden Bemerkung gegen den von Berlin aus die deutschen Theater versorgenden schlesischen Dramatiker erledigt werden. Freilich waren selbst die einander bekämpfenden Dichter der „Verhängnisvollen Gabel" und des „Münchhausen", Graf Platen und Karl Immermann, einig in der Verspottung des Perückenverfertigers Raupel. Aber selbst im Tieckischen Kreise zu Dresden, in dem man meinte, daß sich Raupachs Flügelschlag bei seinen gutgemeinten Hohenstaufischen Dramen nicht hoch über die Oberfläche erhebe, wollte man ihn doch das Verdienst nicht absprechen, „daß sich seine Dichtungen, wenn man sie so nennen darf, inmitten einer armseligen Zeit durch geschickte Behandlung des Stoffes, durch leidliche Bühneneffekte und durch die Leichtigkeit, in Szene gesetzt zu werden, vor vielen andern auszeichnen. Wir danken denn auch diesen Schöpfungen manchen unterhaltenden Theaterabend." Daß der junge Mann durch Raupachs „nüchterne Weise" damals nicht abgehalten wurde, zu dem Drama, das seiner Schwester eine große, wirksame Rolle bot, eine Musik zu schreiben, ist selbstverständlich. Aber Ernst Benjamin Salomon Raupach (1784—1852), dem es im Jahre 1828 als erstem deutschen Dichter gelungen war, den „Nibelungenhort" auf das deutsche Theater zu bringen, kommt für Wagner als Nibelungen- wie als Hohenstaufendichter in Betracht. Wenn Wagner im Anfange und gegen den Ausgang seiner Dresdner Amtsjahre mit der Oper „Die Sarazenin" und dem Schauspiel „Friedrich der Rotbart" sich beschäftigte, so tritt auch er damit in die lange Reihe deutscher Dichter, die sich von der Sturm- und Drangzeit bis heute vergeblich um die Herstellung zugleich bühnenwirksamer und poesievoller Hohenstaufendramen abgemüht haben. Bei

Wagner freilich darf man das Wort vergeblich nicht ohne weiteres anwenden. Seine Studie „Die Wibelungen" (1850) offenbart uns, wie sich ihm unmittelbar aus der liebevollen Versenkung in die deutsche Kaiseridee und die Schicksale ihrer gewaltigen hohenstaufischen Vorkämpfer der großartige Ausblick auf die Nibelungen- und Gralsage eröffnet hat. In Raupachs „Die Hohenstaufen, ein Zyklus historischer Dramen" folgen auf „König Enzio" noch die beiden Teile „Manfred, Fürst von Tarent" — „König Manfred" und das Schlußstück „König Konradin". Die Musik zu Raupachs Drama ist demnach als eine Art Vorstufe zu Wagners eigner dichterischer Beschäftigung mit dem Manfredstoffe in der „Sarazenin" beachtenswert, so tief Raupachs Drama auch an dichterischem Gehalt unter Wagners späterem Entwurfe steht.

„König Enzio" ist im wesentlichen eine Liebesgeschichte. Während wir in Immermanns Drama „Kaiser Friedrich der Zweite" (1828) König Enzius in Freiheit an der Seite seines großen Vaters sehen, die unglückliche Schlachtwendung und Gefangennahme sich vor unsern Augen vollzieht, ist im Beginne von Raupachs Drama Enzio bereits längst ein Gefangener Bolognas. Sein Fluchtversuch mißlingt und er wird zur Verhütung nochmaligen Entweichens zu lebenslänglichem unterirdischem Kerker verurteilt. Lucia, die ihn geliebt und beim Abschied von dem Fluchtversuch durch ein Spielen mit seinen Haaren die folgenschwere Entdeckung unfreiwillig verschuldet hat, gelangt als Diener verkleidet zu dem in die Kerkergruft eben Hinabsteigenden, wird von einem vertrauten Mönche ihm noch schnell angetraut und sinkt mit dem Geliebten für immer in das unterirdische Gefängnis hinab. Wenn Wagner hierzu eine Musik zu schreiben hatte, so lag es ihm bei dem nach-

haltigen Eindruck, den er Beethovens Egmontmusik verdankte, nahe genug, bei der Liebesgeschichte zwischen dem Königssohn und dem armen Edelfräulein an Egmont und Klärchen zu denken. In der Ouvertüre wird er diesem heroischen Liebesempfinden Ausdruck gegeben haben. Raupach hat im Stücke nur die vom Maskenfeste, das Enzios Flucht verbergen soll, hertönende Musik erwähnt. Wagner dachte an den im Kerker vor dem Ende erbangenden, durch Klärchens Traumerscheinung gestärkten Egmont, wenn er etwa die letzten 56 Verse melodramatisch begleiten und symfonisch austönen ließ. Enzio weigert sich, die ihm eben Angetraute in sein lebendiges Grab mit hinunterzunehmen, wie Lucia verzweifelnd fordert. Raupach hat, während er sonst den Reim nur bei Endversen einer Szene anwendet, dieses letzte Gespräch durchweg gereimt und damit dem Komponisten den Weg gewiesen. Der Schluß vollends mußte den mit der Egmontmusik Vertrauten anregen. Enzio zieht die Geliebte, die sich ihm zu Füßen werfen will, rasch in seine Arme:

„Du hast gesiegt: die Liebe hat's vollbracht.
Unbillig Schicksal! Alles sei vergeben!
Du zahlst am Grabe für das ganze Leben, —
Hier ist der Weg in unsre stille Nacht:
Komm! laß uns glücklich vor dem Tode sterben.

Lucia: Und vor dem Himmel Seligkeit erwerben.

Beide betreten zugleich den Stein und versinken, während Pater Ambrosio die Hände betend zum Himmel hebt." Dem Tonsetzer wird hier dankbare Gelegenheit geboten, bei dem das Drama beschließenden Auftakt die Musik einfallen zu lassen und das Stück mit einer Siegessymfonie zu schließen, wie Goethes Bühnenweisung dies für den „Egmont" vorgeschrieben hatte.

Dorn, der die Paukenschlagouvertüre so gut im Gedächtnis behielt, hat die beiden doch wohl auch von ihm im Theater dirigierten Ouvertüren nicht erwähnt. Während die Enzio-Ouvertüre im Theater verhallte, ging die D-Moll-Ouvertüre in den Konzertsaal, zunächst Weihnachten 1831 in den der „Euterpe", dann am Donnerstag, den 23. Februar 1832 in den der Gewandhauskonzerte über. Sie eröffnete den ersten Teil des sechzehnten Abonnementkonzerts, der außerdem noch eine Arie und Szene aus Mercadantes „Elise e Claudio", gesungen von Demoiselle Grabau, und das Andante und Rondo für Fagott von Weber enthielt, während den zweiten Teil Beethovens A-Dur-Symfonie füllte, die Wagner zum Vorbild für seine eigne Symfonie auserkoren hatte. Welch hohen Wert der junge Tonsetzer der ersten Aufnahme eines seiner Werke in die „Großen Konzerte" des Gewandhauses beilegte, ersehen wir aus dem rührenden Berichte, den der Glückliche am 3. März seiner Schwester Ottilie sandte. Der Brief zeigt uns zugleich in reizender Weise das Zusammenhalten in der kunstbegabten Wagnerschen Familie. Eine Aufführung im Großen Konzert zu erreichen, sei keine Kleinigkeit. „Ehe etwas für das Konzert von einem jungen Komponisten angenommen wird, muß das Werk von allen Musikverständigen von der Konzertdirektion für würdig gehalten werden; daß meine Ouvertüre also angenommen wurde, kann dir beweisen, daß etwas dahinter ist." Und nach dieser etwas selbstgefälligen Einleitung, aus der wir die frohe Antwort auf den im Geschwisterkreise wiederholt geäußerten Zweifel an Richards musikalischer Zukunft heraushören, erzählt er von dem „für mich gewiß wichtigen Abend der Aufführung: Rosalie und Luise waren zugegen. Von lebhaftem Erfolg konnte ich mir keineswegs etwas erwarten, da erstlich im Konzert

selten Ouvertüren applaudiert werden und zweitens kurz vorher neue Ouvertüren von Marschner und Lindpaintner, ohne eine Hand in Bewegung zu setzen, aufgeführt worden waren; meine Spannung war aber demohngeachtet ungeheuer und ich verging fast vor Angst und Zagen (ach, wärst Du nur dagewesen!). Denke Dir also mein freudiges Erstaunen, als nach dem Schluß meiner Ouvertüre der ganze Saal zu applaudieren anfängt, und zwar so, als ob sie das größte Meisterwerk gehört hätten; — ich wußte nicht, wie mir zumute war, das kann ich Dir versichern! Luise war so ergriffen, daß sie weinte: — Wie hab' ich mir da gewünscht, daß Du zugegen wärst gewesen, Du hättest Dich gewiß auch ein wenig gefreut! —"

Der Brief mit diesem Berichte blieb aber zufällig zunächst liegen, so daß Richard am 21. März noch die Vollendung einer neuen, der Fugen-Ouvertüre melden konnte, die er in der „Euterpe" selber dirigieren wollte. Die Hoffnung, auch das neue Werk „in dem Großen Konzerte" dranzubringen, ging nur teilweise in Erfüllung. Sie wurde wohl im Saale des Gewandhauses gespielt, aber nicht in einem der regelmäßigen Konzerte, sondern bei der „Musikalischen Akademie", die am Montag, den 30. April 1832 von der Königlichen Kammersängerin Mathilde Palazzesi, einem Mitgliede der soeben aufgelösten italienischen Oper zu Dresden, veranstaltet wurde. Die „Große Konzert-Ouvertüre in C-Dur mit dem fugierten Allegrosatze eröffnete den zweiten Teil des Konzertes. Sie ist die einzige dieser Jugendouvertüren, die in späterer Zeit wieder öffentlich zum Ertönen gebracht wurde. Bei der Feier von Wagners sechzigstem Geburtstage wurde sie zusammen mit der Magdeburger Neujahrsmusik und Geyers Lustspiel im alten Bayreuther Opernhause aufgeführt und 1877 auch durch Bilses Orchester in Berlin

gespielt. Das „Musikalische Wochenblatt“ (Tappert?) rühmte 1877, es tue sich in dieser C-Dur-Ouvertüre „der tiefe Einfluß Beethovens auf das noch jugendliche Gemüt Wagners in schönster Weise kund. Sie verrät bereits in ihren klaren, bestimmten Zügen das konzise, künstlerisch feste Wesen des Meisters, und in ihren plastischen Themen zeigt sich schon der selbständige, auf sich selbst hinweisende Drang, welcher später das musikalische Drama in neue Bahnen lenkte. Daß aber auch Kantor Weinligs Lehren von dem jugendlichen Künstler wohl beherzigt waren, beweist die kräftige, wirksam instrumentierte Fuge am Schluß der Ouvertüre.“ Wieder nach einer vorangehenden Aufführung durch den Musikverein „Euterpe“ wurde endlich das 12. Abonnementskonzert des Gewandhauses am Donnerstag, den 10. Januar 1833 in seinem ersten Teile durch die C-Dur-Symfonie ausgefüllt.

Der „Euterpe“ hat Wagner jederzeit ein freundliches Andenken bewahrt, während er seit dem Antritt von Mendelssohns Herrschaft im Gewandhaus leider nur zu triftige Gründe hatte, des ihm und seinen Freunden durchaus feindseligen, berühmteren Konzertinstituts seiner Vaterstadt mit Abneigung zu gedenken. Wagners Violinlehrer, Richard Sipp, hatte aus jüngeren Orchestermitgliedern und Dilettanten die Orchestergesellschaft „Euterpe“ gegründet, die dann von einem andern Musiklehrer Wagners, Chr. Gottlieb Müller, geleitet wurde und in frischer Tätigkeit Altes und Neues meist in sehr gelungener Ausführung zu Gehör brachte. Die wöchentlichen Vorführungen dieses „populären Gewandhauses“ fanden anfänglich im „Alten Schützenhause“ vor dem Peterstore statt, wo Wagners „ziemlich fugierte Konzertouvertüre“ zuerst erklang, dann siedelte der bescheidene, aber tüchtige Orchesterverein um Weihnachten 1832 nach der „Schneiderherberge“ am

Thomastore über. „Ich entsinne mich," schrieb der Meister noch zwei Wochen vor seinem Tode, „daß wir in der Schneiderherberge durch die mangelhafte Beleuchtung sehr inkommodiert waren; doch sah man wohl genug, um nach einer Probe, in welcher ein ganzes Konzertprogramm außerdem noch mit bestritten worden war, meine Symfonie wirklich herunterzuspielen, wenn mir selbst dies auch wenig Freude machte, da sie mir gar nicht gut klingen zu wollen schien."

Schon der junge Tonsetzer war in dem ihn zeitlebens auszeichnenden strebenden Bemühen nicht so leicht von eigner Leistung befriedigt. Wenn er aber später bei künstlerischem Fortschreiten auch auf einen in gleichem Verhältnis wachsenden Widerstand der lieben Zeitgenossen stieß, so ließ die Aufnahme seiner ersten musikalischen Versuche noch nichts von solchen Kämpfen ahnen. Schon die Aufführung der D-Moll-Ouvertüre im Gewandhaus hatte in der Kritik einen freundlichen Widerhall geweckt. Die von Rochlitz gegründete, für das Urteil in Leipzig maßgebende „Allgemeine Musikalische Zeitung" äußerte (2. Mai 1832) nach Einsicht der Partitur große Freude über „eine neue Ouvertüre eines noch sehr jungen Komponisten, Herrn Richard Wagner. Das Stück erhielt volle, erwünschte Würdigung, und in der Tat, der junge Mann verspricht viel: die Arbeit ist nicht bloß klingend, sie hat Sinn und ist mit Feiß und Geschick mit sichtbarem und glücklichem Streben nach dem Würdigsten gefertigt". Dieses Lob folgte freilich der Aufführung um einige Monate nach. Rascher hat, falls Wagners Erinnern zutrifft, Freund Laube der in der ersten Dezemberhälfte 1832 in der „Euterpe" gespielten Symfonie einen kurzen lobenden Vermerk gewidmet, um ihre Aufnahme in die Gewandhauskonzerte zu fördern.

Da die 1834 begonnene zweite, E-Dur-Symfonie Bruchstück blieb und von der geplanten großen Faustsymfonie nur der erste Satz als Faustouvertüre der Öffentlichkeit übergeben wurde, bleibt Wagners erste Symfonie auch sein einziges Werk dieser Gattung. Wegen solcher Sonderstellung wie als hervorragendem Marksteine seiner ersten Schaffensperiode kommt dieser Symfonie in C-Dur besondere Bedeutung zu. Wagner hatte die fertige Symfonie, in der er bei manchen sonderbaren Abirrungen in Anlehnung an sein Hauptvorbild Beethoven und an Mozarts C-Dur-Symfonie nach „Klarheit und Kraft" strebte, schon 1832 auf seine österreichische Reise mitgenommen, und der überall als Autorität geltende Direktor des Prager Konservatoriums, Dionys Weber, ließ außer einigen andern Arbeiten des ihn vertrauensvoll aufsuchenden jungen Tonsetzers auch die Symfonie seines Gastes durch das ausgezeichnete Konservatoriumsorchester aufführen. Diese Anerkennung des Prager Meisters mag Wagner Mut gemacht haben, nach seiner Rückkehr sich um Aufnahme der Symfonie in die Gewandhauskonzerte zu bemühen. Die schließliche Entscheidung über die Zulassung neuer Kompositionen hing nicht von dem wohlwollenden Dirigenten Christian August Pohlenz (1790 bis 1843) ab, sondern von dem Vorsitzenden, dem weimarischen Hofrat Friedrich Rochlitz (1770 bis 1842). Noch nach fünfzig Jahren erinnerte sich der Meister dankbar des Empfangs bei dem würdigen alten Herrn. „Ihm war meine Symfonie vorgelegt worden, und ich hatte ihm nun meinen Besuch zu machen: da ich mich ihm persönlich vorstellte, schob der stattliche Mann seine Brille auf und rief: ‚Was ist das? Sie sind ja ein ganz junger Mensch: ich hatte mir einen viel älteren, weil erfahreneren Komponisten erwartet.' Das

lautete denn gut: die Symfonie ward angenommen; doch wünschte man, daß sie womöglich zuvor von der ‚Euterpe', gewissermaßen zur Probe, aufgeführt würde. Nichts war leichter, als dies zu bewerkstelligen, und meine gute Mutter erlebte die Versetzung meines Werkes aus der Schneiderherberge in das Gewandhaus. Man war in der christlichen Vor-Jetztzeit Leipzigs, deren wohl nur sehr wenige meiner geburtsstädtischen Mitbürger sich noch erinnern werden, gut für mich in Leipzig: etwas Verwunderung und genügendes Wohlwollen entließen mich für weiteres."

War der treffliche Rochlitz damals auch bereits zu alt, um sich eingehender mit dem ihn in solches Erstaunen setzenden, zugleich jungen und erfahrenen Komponisten zu beschäftigen, so blieb es für diesen selbst doch ein Gewinn, in jungen Tagen einmal einem Musikfreund und Musikgelehrten wie Rochlitz gegenüberzutreten. Gleich Adolf Wagner gehört auch Rochlitz zu den vom Bildungsideal Schillers und Goethes durchdrungenen Männern. Vom Anfang des Jahrhunderts bis zu Goethes Tod stand er mit ihm in einem an gegenseitigem Vertrauen wachsenden Briefwechsel; nicht bloß Rochlitz' Lustspiele, sondern auch seine Erneuerung der Sophokleischen „Antigone" wurde (1809 und 1813) auf Goethes Bühne gespielt. Noch als Primaner der Thomasschule war Rochlitz die Auszeichnung zuteil geworden, daß seine Kantate „Die Vollendung des Erlösers" am Himmelfahrtstage aufgeführt wurde. Allein trotz dieses frühen Erfolges und seines innigen Wunsches, Musiker zu werden, hielt er bei strenger Selbstprüfung seine musikalische Erfindungskraft für nicht stark genug und studierte zunächst Theologie, um dann allmählich der in Leipzig im 18. Jahrhundert so mächtigen Versuchung, Schriftsteller zu werden, anheimzufallen. Dabei vermochte er wenigstens theoretisch auch seine unver-

mindert gebliebene Neigung für die Tonkunst zu befriedigen. Im Herbst 1798 begründete er im Breitkopf-Härtelschen Verlag die „Allgemeine Musikalische Zeitung", von deren Leitung er erst 1818 zurücktrat. Als sein Nachfolger übernahm die Zeitung der mit Wagner persönlich bekannte Gottfried Wilhelm Fink, der 1838 ein der philosophischen Fakultät zu Leipzig gewidmetes „Handbuch für alle Freunde der Tonkunst" herausgab, „Wesen und Geschichte der Oper", dem der spätere Verfasser von „Oper und Drama" trotz anderer Auffassung für manche Bemerkung verpflichtet blieb. Für Rochlitz' strenge Sachlichkeit bezeichnend ist die Freude, mit welcher er trotz der natürlichen Vorliebe für seine eigne Gründung Robert Schumanns kritische Tätigkeit in dessen „Neuer Zeitschrift für Musik" begrüßte. Man darf aber wohl behaupten, daß ohne Rochlitz' vorangehendes jahrelanges Mühen die Schumannsche Schriftstellerei sich nicht so leicht hätte entwickeln können. Rochlitz erzählt, welche Mühe er mit der Führung seiner Zeitschrift gehabt, „für deren Gegenstände fast gar keine Vorarbeiten vorhanden, wo von diesen meine meisten und schwierigsten waren, Mitarbeiter selber erst fähig zu machen und heranzubilden". So hat Rochlitz für wissenschaftliche Behandlung musikalischer Fragen und Musikkritik den Grund geschaffen, auf dem dann die folgenden Generationen weiter wirtschaften mochten. Es war eine freundschaftliche, aber durchaus gerechte Anerkennung, wenn Goethe in dem einzigen Aufsatz über musikalische Gegenstände, den wir überhaupt von ihm haben, in „Kunst und Altertum" bei Anzeige des ersten Bandes von Rochlitz' Sammlung „Für Freunde der Tonkunst" den „freundlich teilnehmenden Mitgenossen" begrüßte: Als ein wohlwollender Beobachter schreite er ruhig getrost in der Literatur seiner

Tage einher. „Zu seinem größten Vorteil aber begleitet ihn überall eine eingeborne Harmonie, ein musikalisches Talent entwickelt sich aus seinem Innern, und er fördert es mit Sorgfalt so, daß er seine schriftstellerische Gabe zu Darstellung von musikalischen Erfahrungen und Gesetzen mit Leichtigkeit benutzen kann. Wieviel ihm die gebildete Welt hierin schuldig geworden, ist kaum mehr zu sondern, denn seine Wirkungen sind schon in die Masse der Nation übergegangen, woran er sich denn in einem höheren Alter uneigennützig mit allgemeiner Beistimmung vergnügen kann."

Vielleicht ist Wagner dem Freunde Goethes nicht bloß für die Aufführung seines Jugendwerkes, sondern auch für eine fruchtbringende Anregung zu Dank verpflichtet. Im dritten Bande von Rochlitz' „Für Freunde der Tonkunst" findet sich das schon 1824 veröffentlichte Zwiegespräch „Ein Frühlingsabend", in welchem in der von E. T. A. Hoffmann beliebten Weise zwei musikalische Freunde ihre Gedanken austauschen. Im Urteil über die Bedeutungslosigkeit der bestehenden Oper für das höhere geistige Streben der Nation sind beide Freunde einig. Aber was Gluck im Geist und Sinne gelegen, ohne daß er im Banne des französischen Theaters über Andeutungen hinausgekommen wäre, und wozu Mozarts Musik die erste Möglichkeit geschaffen habe, das läßt Rochlitz den einen Unterredner von der Zukunft erhoffen: „Eine Oper, die, ohne die ihr eignen Reize und Vorteile aufzugeben, bis auf einen gewissen Grad der Vorzüge des Schauspiels sich bemächtigte und innerhalb ihrer Grenzen noch lebendiger, noch eindringlicher, für das Gefühl noch vertiefter und mithin wohl auch noch widerhaltiger wird als das Schauspiel." Wagners spätere Reformschriften und Taten werden ja unsern Blick auch auf seine Vorläufer in Wort und Tat

lenken. Hier kommt es nur darauf an, daran zu erinnern, daß selbst in Leipzig bei einem von dem jungen Musiker verehrten Vertreter des älteren Geschlechtes und gediegensten Musikkenner Ideen auftauchten und ausgesprochen wurden, die vom „Fliegenden Holländer" an in immer wachsender Stärke Wagners Schaffen und die Umgestaltung der deutschen Oper zum Musikdrama bestimmen sollten.

Rochlitz war in Leipzig, ähnlich wie Zelter in Berlin, mit dem er sich auch selber einmal verglich, gleichsam der Repräsentant des Goetheschen Weimars, und der Neffe Adolf Wagners hat zweifellos von jenem in Goethes Zeitschrift Rochlitz erteilten Adelsbrief gewußt, als er kurze Zeit nach Goethes Tod den von einer in Weimar gehaltenen Vortragsreihe zurückgekehrten würdigen Vorstand der Gewandhauskonzerte aufsuchte. Rochlitz' eignem Eindrucke von der „neuen Symfonie unseres noch ganz jugendlichen Richard Wagner" dürfte in der Hauptsache das Urteil entsprochen haben, das die von ihm durch zwei Jahrzehnte geleitete „Allgemeine Musikalische Zeitung" nach der Aufführung unter Pohlenz geschickter Leitung schon am 13. Februar veröffentlichte.

Der Berichterstatter, wahrscheinlich ist es der Redakteur G. W. Fink selber, stellte zunächst fest, daß mit Ausnahme des zweiten (Andante-) Satzes alle Teile von den sehr zahlreich erschienenen Zuhörern mit lautem und verdientem Beifalle begrüßt worden seien. „Wir wüßten kaum, was man von einem ersten Versuche einer jetzt so hoch gesteigerten Tondichtungsgattung mehr verlangen könnte, wenn man nicht geradezu alle Billigkeit beiseite setzen will. Der Arbeit gebührt das Lob eines großen Fleißes, und der Gehalt der Erfindung ist nichts weniger als gering; die Zusammenstellungen zeugen von eigentümlicher Auffassung, und die ganze Intention beurkundet ein so rechtliches Streben, daß wir auf diesen jungen Mann mit freudigen Hoffnungen sehen. Ist auch der Eifer, sich selbst treu zu bleiben, noch ebenso angestrengt, als die Benutzung der Orchestereffekte noch nicht erfahren genug ist; ist auch wohl die beharrliche Durchführung eines und des andern

Gedankens noch zu lang, zu viel gewendet: so sind dies doch nur einzig solche Punkte, die sich durch endlich fortgesetzte Arbeit von selbst geben. Das aber, was Herr Wagner hat, gibt sich nicht, wenn es nicht schon in der Seele lebt."

Von Wagners Freunden haben Heinrich Laube und Ernst Ortlepp, ersterer in Nr. 82 seiner „Zeitung für die elegante Welt" vom 27. April 1833, letzterer in Herloßsohns Zeitung „Der Komet" schon am 1. März über ihren Eindruck berichtet. Laube lobte, charakteristischer für den Beurteiler als für das Werk, an der im Beethovenschen Genre empfangenen und gearbeiteten Symfonie kecke, dreiste Energie der Gedanken. „Es ist ein stürmischer, kühner Schritt, der von einem Ende zum andern schreitet, und doch eine so jungfräuliche Naivität in der Empfängnis der Grundmotive, daß ich große Hoffnungen auf das musikalische Talent des Verfassers gesetzt habe." Ein wie guter Prophet Laube in diesem Falle war, ahnte weder er, noch einer seiner Leser, noch ein Zuhörer. Aber deren lauten Beifall hob auch der weit sachkundiger und sachlicher urteilende Ortlepp hervor. Indessen fand er im Gegensatz zum allgemeinen Urteil gerade das Andante besonders gelungen, während er an der Trompetenfuge des letzten Satzes Anstoß nahm, wie dann Wagner der ursprünglichen Fassung gegenüber das Finale in der Tat auch um vierzig Takte verkürzt hat. Die glücklich durchgeführte Nachbildung eines so hohen Vorbildes wie des architektonischen Gebäudes der Beethovenschen A-Dur-Symfonie erschien Ortlepp löblich, aber Großes werde Wagner erst leisten, wenn er sich zur Selbständigkeit erheben und statt mit dem Verstande mit seinem Gemüte die Mechanik der Tonkunst handhaben werde. Das Vorwalten des Verstandes gegenüber der Erfindungskraft tadelte auch Marschner, der 21 Jahre später das Werk aus der Erinnerung an die ihm bei

einem Besuche in Wagners Familie vorgelegte Partitur als eine seitenlange Abschrift von Beethovens A-Dur-Symfonie verwarf. Dieses späte Urteil erscheint von offenkundiger Abneigung gegen den über sein ehemaliges Vorbild, Marschner, hinausgewachsenen Schöpfer des „Lohengrin" beeinflußt. Weit wichtiger ist, daß ein so strenger und keineswegs leicht zur Anerkennung geneigter Klavierpädagoge wie Friedrich Wieck (1785—1873) von der Aufführung in der „Euterpe" einen immerhin nicht unbedeutenden Eindruck empfing. Klara Wieck berichtete darüber am 17. Dezember 1832 an Robert Schumann: „Hören Sie, Herr Wagner hat Sie überflügelt. Es wurde eine Symfonie von ihm aufgeführt, die aufs Haar wie die A-Dur-Symfonie von Beethoven ausgesehen haben soll. Der Vater sagte: die Symfonie von F. Schneider" — der gute Hofkapellmeister in Dessau hat deren nur dreiundzwanzig verfertigt —, „welche im Gewandhaus gemacht wurde, sei zu vergleichen einem Frachtwagen, der zwei Tage bis Wurzen fährt und hübsch im Geleise bleibe, und ein alter, langweiliger Fuhrmann mit einer großen Zipfelmütze murmelte immer zu den Pferden ho, ho, ho, hotte, hotte. Aber Wagner führe in einem Einspänner über Stock und Stein und läge aller Minuten im Chausseegraben, wäre aber demohngeachtet in einem Tage nach Wurzen gekommen, obgleich er braun und blau gesehen habe."

Der Brief der dreizehnjährigen Klara an ihren späteren Gatten kann zugleich als Zeugnis dafür gelten, daß Richard Wagner damals im Hause Wiecks verkehrte und mit Schumann in einem nicht unfreundlichen Verhältnis jugendlichen Wetteifers stand. Für kameradschaftliche Beziehungen zeugen ja auch Wagners eigne, von Magdeburg und Paris aus an Schumann gerichtete Briefe. Robert Schumann aus Zwickau (1810—1856), also ein

Sachse wie Wagner, war nach Aufgabe seines in Leipzig und Heidelberg betriebenen Universitätsstudiums im Herbst 1830 nach Leipzig zurückgekommen, um sich unter Wiecks Leitung als Klavierspieler auszubilden, während er bei Heinrich Dorn Unterricht in der Kompositionslehre nahm. Erst nach Wagners Abgang von Leipzig gründete Schumann 1834 die „Neue Zeitschrift für Musik", die in der Folge, nachdem längst eine persönliche Entfremdung zwischen Wagner und Schumann eingetreten war, unter Franz Brendels Leitung das Kampforgan, längere Zeit die einzige literarische Zufluchtsstätte für Wagner, Liszt und ihre Anhänger werden sollte. Indessen, zurzeit als Klara Wieck über die Symfonie berichtete, konnte sie nicht ahnen, welch bitteren, anhaltenden Haß künftig Klara Schumann gegen deren Schöpfer hegen und betätigen sollte. Wohl aber hatte die Briefschreiberin Grund, dem Werke des Herrn Wagner Aufmerksamkeit zu schenken, denn im gleichen Gewandhauskonzerte, das durch die neue Symfonie eingeleitet, im orchestralen Teile durch Beethovens Ouvertüre zu „König Stephan" fortgesetzt wurde, trug sie als dritte Nummer ein Pianoforte-Konzert von Pixis vor. Im gesanglichen Teile des Konzertes waren die Demoiselle Livia Gerhard und Grabau, die Herren Otto und Bode beteiligt. Wie Fräulein Gerhard später als Frau Dr. Frege zu den leidenschaftlichen Verehrerinnen Mendelssohns und Gegnerinnen Wagners gehörte, so gewann auch Mendelssohn selbst auf die ferneren Schicksale der C-Dur-Symfonie Einfluß. 1835 verließ der bereits vom Glück und Ruhm verwöhnte Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809—1846) seine Stellung in Düsseldorf, wo er durch seine Gleichgültigkeit gegen Immermanns ideale Theaterreform sich mit dem früheren Freunde entzweit hatte, um die bereits seit 1781 im Gewandhause eingebürgerten

„Großen musikalischen Konzerte" zu leiten. Rochlitz hatte noch mitgewirkt zu dieser Berufung Mendelssohns, die dann auf Jahrzehnte bis über Wagners Tod hinaus dem Leipziger Musikleben besonderen Glanz, aber nicht minder sein allem Fortschritt feindliches Gepräge verleihen sollte. Der junge Wagner teilte die allgemeine Bewunderung für „die Vortrefflichkeit der Leistungen dieses damals noch so jungen Meisters" und überreichte dem neuen Dirigenten der Gewandhauskonzerte die Partitur seiner Symfonie in der Hofffnung, durch Mendelssohns Bemerkungen über das Werk gefördert zu werden. Allein wie oft auch Wagner und Mendelssohn in den folgenden Jahren in Dresden und Leipzig sich sprachen, nie kam eine Silbe über die ihm anvertraute Symfonie über Mendelssohns Lippen, was für Wagner Grund genug war, nie nach dem Schicksale seiner Handschrift zu fragen. Als in späteren Jahren Freunde Wagners bei Mendelssohns Erben Nachforschungen nach der Partitur anstellten, erklärte man sie für verschwunden. Glücklicherweise fanden sich aber zuletzt in Dresden die einstens von einem Prager Kopisten ausgeschriebenen Orchesterstimmen mit Ausnahme jener der drei Posaunen. Wagners Schüler, Anton Seidl, setzte aus ihnen die Partitur aufs neue zusammen und zur Vorfeier des Geburtstages seiner Gattin konnte der Meister am 24. Dezember 1882 „ein Familienjubiläum der vor gerade fünfzig Jahren stattgefundenen ersten Aufführung" begehen, indem er von dem Orchester der Professoren und Zöglinge des Lyzeums St. Marcello zu Venedig nach einer starken Anzahl von Proben das Jugendwerk unter seiner eignen Leitung spielen ließ. Im Winter 1887/88, denn nur für diese eine Konzertzeit gestatteten Wagners Erben die Aufführung, wurde das Werk dann in allen größeren Konzertsälen Deutschlands zu Gehör gebracht, vielfach zur

Verblüffung der alten Gegner, die das Fehlen von Symfonien und Kammermusikstücken unter Wagners Werken so gerne nicht dem Willen, sondern dem Nichtkönnen des „Opernkomponisten" zugeschrieben hätten.

Wenn wir in einer Reihe von Bänden sorgfältig alle noch erreichbaren Äußerungen Goethes über seine poetischen Werke zusammenstellen und hierin mit Recht den besten Kommentar für seine Dichtungen erblicken, so haben wir auch dem Zufalle dankbar zu sein, der uns als letzte abgeschlossene Kundgebung des beinahe siebzigjährigen Meisters nicht bloß seine Bemerkungen über die elegischen Melodien seines „altmodischen Jugendwerkes", sondern auch allgemeine Beobachtungen bescherte „über den charakteristischen Gang in der Ausbildung einer musikalisch-produktiven Begabung zum Gewinn wirklicher Selbständigkeit". Eine solche hatten ja alle Beurteiler der Uraufführung im Gewandhauskonzerte vermißt. Wagner erweiterte dies Urteil zu einer allgemeinen Erfahrung. Große Dichter vermöchten sogleich in ihren Jugendwerken „das ganze Hauptthema ihres produktiven Lebens mit großer Prägnanz" aufzuzeigen, wie Schiller seine drei Jügenddramen, Goethe seinen „Götz" und „Werther" im früheſten Anlaufe ausführte, „Egmont" und „Faust" doch deutlich entwarf. Die Entwicklung des Musikers dagegen scheine wegen des Formenwesens der wahrhaft künstlichen Kunst anderen Gesetzen unterworfen. „Wer möchte in ihren Jugendwerken sogleich den rechten Mozart, den wirklichen Beethoven mit der Bestimmtheit erkennen, wie er dort den vollen Goethe und in seinen aufsehenerregenden Jugendwerken sofort den wahrhaftigen Schiller erkennt?" Der Musikjünger müsse erst durch volle Aneignung sich eine neue Sprache gewinnen, während der Dichter sofort imstande sei, das wahrhaftig Erschaute deutlich in seiner Mutter-

sprache auszudrücken. Und erst nachdem der junge Tonsetzer eine Zeitlang in vermeintlichem melodischen Schaffen gefaselt habe, werde er beängstigt und beschämt gewahr, „daß er eben nur seinen Lieblingsvorbildern bisher nachlallte: ihn verlangt es nach Selbständigkeit, und diese gewinnt er sich nur durch erlangte Meisterschaft in der Beherrschung der Form. Nun wird der vorzeitige Melodist Kontrapunktist; jetzt hat er es nicht mehr mit Melodien, sondern mit Themen und ihrer Verarbeitung zu tun; ihm wird es zur Lust, darin auszuschweifen, in Engführungen, Übereinanderstellungen zweier, dreier Themen bis zur Erschöpfung jeder erdenklichen Möglichkeit zu schwelgen. Wie weit ich zu jener Zeit es hierin gebracht, ohne dabei doch die drastisch-feste Formenfassung meiner großen symfonistischen Vorbilder, Mozarts und besonders Beethovens, aus den Augen zu verlieren, dies erstaunte eben den trefflichen Hofrat Rochlitz, als er den neunzehnjährigen Jüngling als den Verfasser jener Symfonie vor sich gewahrte".

Wagner hat bei diesem Vergleich nur die großen Dichter im Auge, nicht jene nachahmende Schar der Kleinen, denen Goethe die Ratschläge „Für junge Dichter" erteilte. Allein der Literarhistoriker wird auch in dieser Begrenzung Wagners Urteil, soweit die Poeten in Frage kommen, nicht völlig zutreffend finden können. Tritt schon in Schillers ersten Gedichten und Dramen starke Abhängigkeit von Klopstock und Shakespeare hervor, so mußte vollends Goethe im Buch „Annette" und den „Leipziger Liedern", die Schule der Anakreontik, in den „Mitschuldigen und der „Laune des Verliebten" die des französisch-sächsischen Lustspiels und der Schäferdichtung durchmachen, ehe ihm in „Willkommen und Abschied" und der zweiten Fassung des „Götz von Berlichingen" Leben und Dichtung in freier Künstlertat „zu eignem Wort und eigner Weis'" innig sich gestalten sollten.

In Oskar Eichbergs gut belehrendem Führer, der bei der Unzugänglichkeit der Symfonie selber durch Mitteilung der 25 Hauptthemen besonderen Wert besitzt, wird der hervorragend symfonische Charakter des ganzen ersten Satzes gerühmt, der trotz seiner echt Beethovenschen Grundart doch schon auf Wagners spätere Melodiebildung hinweise. Wagner selbst machte auf den Vorteil des jugendlichen Verfassers aufmerksam, der sich zwar auf den Standpunkt von Beethovens zweiter Symfonie gestellt, aber doch auch die folgenden bereits gekannt habe. Und in welch seltenem Grade kannte der Neunzehnjährige seinen Beethoven! Der mißgünstige Heinrich Dorn zweifelte, „daß es zu irgend welcher Zeit einen jungen Tonkünstler gegeben, der mit Beethovens Werken vertrauter gewesen. Des Meisters Ouvertüren und größeren Instrumentalkompositionen besaß er größtenteils in eigens abgeschriebenen Partituren, mit den Sonaten ging er schlafen und mit den Quartetten stand er auf, die Lieder sang er, die Quartette pfiff er, denn mit dem Spielen wollte es nicht recht vorwärts, kurz, es war ein furor teutonicus, der, gepaart mit höherer wissenschaftlicher Bildung und eigentümlicher geistiger Regsamkeit, kraftvolle Schößlinge zu treiben versprach". War die eigne C-Dur-Symfonie der eine Schößling der Beethoven-Begeisterung, so war der andere die Einrichtung der Neunten Symfonie für Klavier zu zwei Händen. Schon nach der Vollendung des ersten Satzes bot er am 6. Oktober 1830 dem „Patriarchen der Musikalienhändler" Schott in Mainz, von dem Berlioz 1843 spottete, er scheine wie die verzauberte Prinzessin seit hundert Jahren im Schlaf zu liegen, dem späteren Verlagshaus von „Nibelungenring", „Meistersingern" und „Parsifal", seine mühevolle Arbeit an. Schon lange hätte er Beethovens letzte herrliche Symfonie zum Gegenstand

seines tiefsten Studiums gemacht und hoffe durch eine Klavierbearbeitung — es lag damals nur die vierhändige von Czerny vor — die betrübende Verkennung und Nichtbeachtung des Meisterwerkes zu überwinden.

Wagner hat noch sechzehn Jahre später gegen diese Verkennung, selbst von seiten der Musiker des Dresdner Hoforchesters, einen harten Kampf zu führen gehabt, ehe er die Aufführung erzwang, für die er zur Einführung des Publikums ein eigenes Programm verfaßte. Und wieder hat er am 22. Mai 1872 zur Feier der Grundsteinlegung seines Festspielhauses im prunkvollen Markgräflichen Opernhause zu Bayreuth das Werk geleitet, aus dem er den Beethoven seiner Pariser Novelle die Theorie über die Verbindung von Ton und Wort entwickeln läßt. Auch im Wesendonkschen Hause hat er einmal die Notwendigkeit des Chors und des Hymnus an die Freude zur Vollendung der großen Tonschöpfung erklärt, ehe er sich an den Flügel setzte und trotz seines Mangels an Klaviertechnik das Werk derart spielte, daß Frau Eliza Wille gesteht, sie habe es von vollem Orchester niemals so elektrisierend gehört wie damals von Wagner am Klavier. So bekundet denn auch dieser zweitälteste aller erhaltenen Wagnerischen Briefe wieder den großartigen Zusammenhang der sein ganzes Leben und Schaffen von früh an bis zum Heldenende durchziehenden Leitmotive. Ja, gerade hier tönt es über sein Leben hinaus, denn wenn Hans von Bülow als Leiter der Philharmonischen Konzerte in Berlin jede Aufführung der „Neunten" zu einer musikalischen Großtat erhob, so hat er die entscheidende Anregung und Anleitung zu solcher Ausgestaltung des bis 1846 überall in Deutschland als unverständlich abgelehnten Werkes als Wagners Schüler in Zürich empfangen. Aber wenn Begeisterung für Beethovens letzte und gewaltigste Symfonie den

jugendlichen Wagner zur Klaviereinrichtung getrieben hatte, so sollte er sofort auch den Gegensatz zwischen seinem warmen Fühlen und der Gleichgültigkeit der Menschen kennen lernen. Die erbetene „schleunige Antwort" bestand, als sie nach zwei Monaten endlich gegeben wurde, in einer Ablehnung. Ein bei der Ostermesse 1831 erneuter Versuch mündlicher Unterhandlung bewirkte, daß Schott die inzwischen fertig gewordene Handschrift mitnahm. Aber am 6. August hatte Wagner noch keine Antwort erhalten und bat nun, für die acht Bogen dieser „langwierigen, mühsamen und wichtigen Arbeit, an die sich bis jetzt noch niemand wegen der ungemeinen Schwierigkeit gewagt hat", einen Louisdor für den Bogen zu bezahlen. Darauf schickten Schotts die Arbeit „wegen Überfüllung an Manuskripten zurück". Trotzdem sandte Wagner den Klavierauszug am 15. Juni 1832 noch einmal an Schott zu beliebigem Gebrauch unter Verzicht auf jede Honorarforderung. „Wollten Sie mir aber ein Gegengeschenk an Musikalien machen", am erwünschtesten wären ihm Beethovensche Werke, „so würden Sie mich Ihnen dankbarst verpflichten". Erst 1872 erhielt Wagner die Handschrift wieder, und nun lehnte er seinerseits die vom Verlage gewünschte Veröffentlichung ab. Nach dem Urteil derer, die von der Handschrift Einsicht nehmen konnten, ist die Einrichtung nicht klaviermäßig genug, wohl aber eine getreue Nachbildung des Orchesters, eine gute photographische Aufnahme für Klavier. Allein wenn sie auch weder in Durcharbeitung der Partitur noch in der Übertragung ein Meisterstück ist, so wird sie von Breithaupt doch mit Recht als ein aus bewunderungswürdiger Begeisterung unternommener Pionierversuch des Achtzehnjährigen für die in weiteren Kreisen noch völlig unbekannte, monumentalste Schöpfung Beethovens gerühmt.

So wenig Erfolg wie mit dem Angebot der Klavier-

einrichtung der Neunten Symfonie bei Schott hatte Wagner mit dem im Auguſt 1831 an Breitkopf und Härtel wie an das Bureau de Musique in Leipzig, die ſpätere Firma C. F. Peters, gerichteten Erſuchen, ſeine Brauchbarkeit in Korrekturen und Arrangements für das Klavier in unentgeltlichen Probearbeiten zu prüfen und ihn dann zu geringeren als den gewöhnlichen Preiſen zu beſchäftigen. Ebenſo fand er bei Breitkopf und Härtel verſchloſſene Türen, als er am 14. Auguſt eine Klaviereinrichtung von Joſef Haydns Erſter Symfonie einſandte und ſich zu gleicher Bearbeitung der ſämtlichen, ſo überaus zahlreichen Symfonien des liebenswürdigen Altmeiſters anbot. Goethe und Schiller vermochten in dem an Verlagsbuchhandlungen ſchon im achtzehnten Jahrhundert ſo reichen Deutſchland für den „Götz von Berlichingen“ und „Die Räuber“ keinen Verleger zu finden und litten, da nach dem Erſcheinen dieſer abgelehnten Werke der Nachdruck ſich ſofort der Gewinn verheißenden Ware bemächtigte, Goethe kürzere Zeit, Schiller lange Jahre und aufs ſchwerſte unter den Schulden, die ſie machen mußten, um den Ruhm des deutſchen Dramas neu zu gründen. Der junge Mann, der mit ſeiner erſten Symfonie bereits ein den Geſellen freiſprechendes Meiſterſtück geſchaffen hatte, ward an ſeinem Geburtsort, der auf ihre Muſikpflege und großen muſikaliſchen Verlagsfirmen ſtolzen Stadt Leipzig, abgewieſen, als er ſich um muſikaliſche Frohnarbeit zu erniedrigten Preiſen bewarb.

Wohl darf man Wagners C-Dur-Symfonie als eine künſtleriſch voll einzuſchätzende Leiſtung rühmen für eine Zeit, in der ſelbſt ein ſo tüchtiger Muſiker wie Dionys Weber in die Verurteilung der älteren Fachleute über ein „Unding“ wie Beethovens „Eroica“ mit einſtimmte. Freilich drängten ſich, während Beethovens große Symfonien noch hart umſtritten wurden, bereits die Boten neuer

Entwicklung vor. Nicht vor 1841 hat Robert Schumann seine beiden ersten Symfonien vollendet, wenn er auch schon 1832 unter Dorns Anleitung den ersten Satz einer G-Moll-Symfonie geschrieben hatte. Mendelssohn trat 1833 mit seiner „Italienischen Symfonie" hervor, und das Jahr vorher hatte der treffliche Ludwig Spohr in Kassel in seiner melodienreichen Symfonie „Die Weihe der Töne" die in Beethovens sechster (Pastoral-)Symfonie angedeutete Verbindung bestimmter poetischer Vorstellungen mit der strengen Form der Symfonie durch das ganze Werk durchgeführt. Aber schon machte sich eine weit schärfere, über Beethoven hinausgehende Verwendung der symfonischen Form als Programmusik geltend: 1830 hatte Hektor Berlioz seine „Sinfonie fantastique" in Paris zur Aufführung gebracht und ließ ihr 1834 die Symfonie „Harald in Italien" folgen. Als Wagner seine unfreie Sonate Weinlig widmete, plante Franz Liszt schon eine große „revolutionäre Symfonie", und als Wagner seine nach Beethovens zweiter Symfonie gearbeitete C-Dur-Symfonie spielen ließ, skizzierte Liszt bereits seine symfonische Dichtung nach Viktor Hugos „Ce qu'on entend sur la montagne".

Es ist ja wohl eine weitverbreitete Vorstellung, den älteren Liszt als Tonsetzer sich als Wagners Gefolgsmann zu denken. In Wahrheit hat Liszt bereits neuen Bahnen entschlossen zugestrebt zu einer Zeit, da der junge Wagner noch nicht über Epigonenarbeit hinauskam. Wagner selbst hat nach der Wiederauffindung seines Jugendwerkes von dem „ernstlichen Grunde" gesprochen, aus dem er das weitere Symfonieschreiben ungeachtet der erfolgreichen Aufführung im Gewandhaus aufgab. Zunächst geschah dies freilich durch den Zwang der äußeren Lage. Der „Schwärmer und ci-devant-Beethovianer" war durch die

praktische Karriere, wie er 1836 mit recht erzwungenem Humor an Dorn schrieb, rasch so weit gebracht, „daß einige frühere Leipziger Opernmitglieder mich als Ihren getreuen Schüler und Nacheiferer erkennen wollten". Aber ebenso rasch fand er sich wieder und kehrte zu den verlassenen ernsten Göttern zurück, bereichert um eine fruchtbar fortwirkende Erfahrung. Man kann nicht begeisterter von Werken der Tonkunst sprechen, als der arme deutsche Musiker in Paris in der Plauderei „Ein glücklicher Abend" die Schönheiten von Mozarts Es- und Beethovens A-Dur-Symfonie preisend auseinandersetzt. Aber auch in des Pilgers Unterredung mit Beethoven kehrt die Ansicht wieder, die Wagner schon beim plötzlichen Abbruch der Arbeit an seiner zweiten Symfonie ausgesprochen hatte: „Ich gab mein Vorbild Beethoven auf: seine letzte Symfonie erschien mir als der Schlußstein einer großen Kunstepoche, über welchen hinaus keiner zu bringen vermöge und innerhalb dessen keiner zur Selbständigkeit gelangen könne." Man darf angesichts von Anton Bruckners Symfonien wohl zweifeln, ob Wagner unter dem Eindrucke der riesenhaften Neunten nicht zu schroff ein allgemeines Gesetz aufgestellt habe. Für seine eigene Entwickelung indessen war die so gewonnene Überzeugung von höchster Wichtigkeit, denn mit ihr verband sich ihm in immer wachsender Klarheit auch die Erkenntnis, daß die notwendige Umgestaltung der Oper, deren einseitig musikalische Sonderformen dem großen Gesamtzuge des Dramas Luft und Licht nahmen, nur durch die Herübernahme und die Anwendung der einheitlichen, großzügigen symfonischen Formen und ihrer Errungenschaften auf die Oper durchgeführt werden könnte. Wenn wir hierin den „ernstlichen Grund" sehen, aus dem nach der ersten Symfonie keine weiteren von Wagner vollendet werden konnten, so ver-

stehen wir auch erst in diesem Zusammenhange, wie bedeutsam und notwendig es war, daß Wagner in seiner Jugend eine Symfonie geschrieben hat. Er mußte in Weinligs Sinne die volle Selbständigkeit in Beherrschung der alten symfonischen Formen gewinnen und in einem Werke bewähren, wenn er in der Folge im Dienst des Dramas diese von Haydn, Mozart, Beethoven zur höchsten Ausdrucksfähigkeit gesteigerte musikalische Kunstform mit der Dichtkunst vereinigen wollte.

An Arbeiten, die der Dichtung und Tonkunst zugleich gewidmet sind, fehlt es übrigens auch in den vom Musikstudium von Klavier- und reinen Instrumentalkompositionen ausgefüllten Leipziger Semestern nicht völlig. In einer Abonnementsvorstellung des Leipziger Hoftheaters am Sonntag, den 22. April 1832, die wegen der Mitwirkung des mit Onkel Adolf befreundeten Vortragskünstlers Karl Friedrich (Christian Gottfried) Solbrig (1774—1838) als „Deklamatorium" bezeichnet wurde, hat Dorns Schülerin Henriette Wüst eine „Szene und Arie von Richard Wagner" vorgetragen. Es war dieselbe Sängerin, der ein Jahrzehnt hernach in Dresden die Ehre zufiel, als erste Rienzis Schwester Irene darzustellen. Eingeleitet wurde das Deklamatorium durch Spohrs Nurmahal-Ouvertüre und Wilhelm Müllers „Glockenguß zu Breslau"; als dritte Nummer des ersten Teils folgte die Arie, mit der zum ersten Male Wagners Töne von der Bühne herab erklangen. Wagners Arie, über die wir nichts Näheres wissen, hatte an diesem Abend den Vergleich mit einer Arie aus Spohrs „Faust", der Romanze aus der „Eurvanthe" und einer Arie von Paccini auszuhalten. Der dritte Teil des Deklamatoriums wurde durch eine Ouvertüre Dorns zu „Julius Cäsar" eingeleitet, die seit 1851 durch Schumanns Ouvertüre (op. 128) und Bülows Musik zu dem am meisten ge-

spielten von Shakespeares Römerdramen in völlige Vergessenheit geriet. Dem gleichen Jahre, 1832, gehören die im Wahnfried-Archiv aufbewahrten sieben Kompositionen zu Goethes „Faust“ an, die Wagner sich mit andern Musikalien nach Zürich nachschicken ließ und im Jahre 1877, wenn Tappert ihm nicht abgeredet hätte, auch veröffentlicht haben würde.

Goethes „Faust“, dessen Bekanntschaft ja auch Berlioz zu den Hauptereignissen seines Lebens zählte, ist in betreff der, wie schon erwähnt, auf Wagner lebenslang ausgeübten mächtigen Anziehungskraft mit Beethovens Neunter Symfonie zu vergleichen. Wählte Wagner doch auch 1846 Worte der Faustdichtung, um seinen Hörern den Gefühlsgehalt der Neunten zu erschließen. Der Zögling der Nikolaischule phantasierte über ein aus der Goetheschen Dichtung zu bildendes Zauberstück, und der Meister von Bayreuth sah in einer vollständig richtigen Darstellung des Gesamtwerkes — denn niemals machte er sich der üblichen, ihn selbst so empörenden Verkennung des zweiten Teiles mitschuldig —, „dieses deutschesten aller Dramen“, die höchste, freilich noch immer unerfüllte Ehrenpflicht deutscher Schauspielkunst, wenn anders „wir ein Theater, eine Bühne und Schauspieler hätten“. Verengerte sich die geplante große Faustsymfonie, deren Verwirklichung dann Liszt überlassen blieb, in die Faustouvertüre, so tauchte ihm noch später der Gedanke an eine Vertonung von Stellen aus dem zweiten Teile auf. Die „sieben Kompositionen“ verzeichnet Glasenapp: 1. „Lied der Soldaten“, marschmäßig; 2. „Der Schäfer putzte sich zum Tanz“, Tenor- und Sopransolo mit Chor; 3. „Das Rattenlied“; 4./5. Mephistopheles „Es war einmal ein König“ und „Was machst du mir vor Liebchens Tür“; 6./7. Gretchens „Meine Ruh' ist hin“ als Gesang und

„Ach neige, Du Schmerzensreiche" als Melodram. Es verlohnt sich, diese Auswahl mit jener zu vergleichen, die Hektor Berlioz seiner Liszt gewidmeten „Damnation de Faust" (1845) vorausgehen ließ. Am 10. April 1829 sandte Berlioz als Frucht seiner lecture habituelle du prodigieux poëme die Vertonung von acht Faustszenen an Goethe: 1. „Ostergesänge"; 2. „Bauern unter den Linden"; 3. „Sylphenchor"; 4./5. das „Ratten-" und „Flohlied"; 6./7. „König in Thule" und „Meine Ruh' ist hin"; 8. Mephistopheles-Serenade „Was machst du mir". Wagner und Berlioz, die Führer der deutschen und französischen „Zukunftsmusik", haben also in vier Fällen die gleiche Auswahl getroffen (Berlioz Nr. 2, 4, 7, 8 ist gleich Wagner Nr. 2, 3, 6, 5).

Während Berlioz sich beklagte, daß er das überwältigende (étonnant) Werk nur durch die Nebel (brouillards) der Übersetzung, — es war jene des um die Vermittelung der Franzosen mit deutschem Geistesleben verdienten Gérard de Nerval — zu sehen vermöge, hatte Wagner bereits Gelegenheit gehabt, sich dem Bühneneindruck der Dichtung hinzugeben. Das Leipziger Theater raffte sich, wohl in Erinnerung der einstigen Zugehörigkeit des Dichters zu Leipzigs Hochschule, dazu auf, am 28. August 1829 den ersten Teil von Goethes „Faust" in Tiecks Bearbeitung aufzuführen, was, nachdem Braunschweig schon am 19. Januar die überhaupt erste öffentliche Faustaufführung gewagt hatte, nur noch Dresden, Frankfurt a. M. und Weimar zur Feier von Goethes achtzigstem Geburtstag unternahmen. Der Dichter zeigte freudige Teilnahme für diesen Versuch „das quasi Unmögliche zum Trutz aller Schwierigkeiten möglich zu machen", als der ergebene Rochlitz ihm von der dramatischen Feier Kunde gab. Das „junge anmutige Mäd-

chen", das als Gretchen nach Rochlitz' Schilderung wohl wußte, was es sollte und dies auch treulich wollte, bei guten Einzelheiten aber im ganzen nur das an Komödiantennatur gewöhnte Publikum, nicht einen Kenner wie Rochlitz befriedigte, war Rosalie Wagner. Indessen bekam die Feier ein häßliches Nachspiel, da der demonstrative Beifall bei einzelnen Stellen den Minister Grafen Einsiedel zu einem Verbot der Aufführung bestimmte, das dann freilich schon nach zehn Tagen zurückgezogen wurde und nur die Unterdrückung von weiteren 21 Versen in der von vornherein stark beschnittenen Dichtung zur Folge hatte.

Richard Wagner hatte so eine lehrreiche Gelegenheit zu erfahren, wie die Staatsautorität und das Publikum sich zu dem größten Werke deutscher Dichtkunst verhielten. An dem starken, aber nichts weniger als ungetrübten Eindruck jener Feier von Goethes achtzigstem Geburtstag hat Wagner sich noch später erinnert. Gutmütige Literaten, bei denen er wohl an Ludwig Tieck denken mochte, hätten auch dem Theater Anteil an der Ehrung des noch lebenden alten Goethe verschaffen wollen und seien so auf den Gedanken geraten, seinen „Faust" auf die Bühne zu bringen. „Das edle Gedicht schleppte sich, verstümmelt und unerkennbar, traurig über die Bretter: aber — das Gretchen wurde eine ‚gute Rolle'; und es schien namentlich der Jugend zu schmeicheln, bei manchem witzigen und kräftigen Worte des Dichters beifällig laut sich vernehmen zu lassen."

Man braucht nur an Rosalie Wagners Mitwirkung bei dieser ersten Leipziger Faustaufführung zu erinnern, um sich zu vergewissern, daß die Beziehungen des Leipziger Gymnasiasten und Studenten Wagner zum Theater nicht minder lebhaft blieben als vorher die des Dresdner Kreuzschülers. Auch außer jener berühmten Faustaufführung,

welche nach Goethes humorvoller Aufnahme des ministeriellen Einschreitens wenigstens die alte Wahrheit, man solle den Teufel nicht an die Wand malen, aufs deutlichste bestätigte, hatte Wagner, ehe er den festen Wohnsitz in Leipzig aufgab, Gelegenheit, manche im stillen fortwirkende erste Anregung von der Leipziger Bühne zu empfangen. Karl Theodor Küstner, dem später noch der Reihe nach die Leitung der Hofbühnen in Darmstadt, München und Berlin zufiel, hat, als das seit 1817 von ihm geleitete Stadttheater 1828 in ein königlich sächsisches Hoftheater umgewandelt wurde, bei seinem „Rückblick auf das Leipziger Stadttheater" dessen Leistungen ins beste Licht zu stellen gewußt. Hofrat Rochlitz dagegen, der den Leistungen der von Goethe gebildeten Weimarer Schauspielgesellschaft seinen Maßstab entnahm, spottete, das Leipziger Stadttheater sei „nach zehnjährigem Bestand an der Fettgeschwulst glänzender Dekorationen, kostbarer Kleider und dergleichen erstickt". Er erwartete für das neue Leipziger Hoftheater Gutes von den nunmehr aus Dresden herüberwirkenden Ratschlägen Tiecks. Unter Küstners Leitung bewarb sich 1827 um eine Anstellung Demoiselle Luise Wagner, die zuerst Mitglied der Breslauer, später des Königstädter Theaters in Berlin gewesen war, als Liesli im „Alpenröslein", als Luise in „Kabale und Liebe" und als Marianne in den „Geschwistern". In allen Rollen, vorzüglich aber in Goethes Schauspiel, dessen weibliche Rolle nach Küsters Urteil „ein Probestein ist, um zu zeigen, ob eine Schauspielerin wahres, inniges Gefühl oder nur ein Surrogat von süßlicher Manier hat, entwickelte sie eine so holde, vom Herzen und zum Herzen sprechende Natürlichkeit, daß sie nicht mit Unrecht eine Schülerin und Erbin des schönen Talents der Frau von Holtei genannt ward". Sie wurde von Küster für jugendliche Liebhaberinnen und naive Rollen für das Stadttheater an-

genommen, während Rosalie Wagner, die 1826 nach achtjähriger Tätigkeit von dem Dresdner Hoftheater an die Prager Bühne übergetreten war, dann nach kürzerem Verweilen in Hamburg erfolgreiche Gastspiele in Darmstadt und Kassel ausgeführt hatte, sich 1829 als erste (sentimentale) Liebhaberin für das neuerrichtete Leipziger Hoftheater verpflichten ließ.

Im Jahre 1828 konnte Wagner im Stadttheater der ersten Aufführung von Johann Ludwig Deinhardsteins dramatischem Gedicht „Hans Sachs", von Spohrs Faustoper und Marschners „Vampyr" beiwohnen, von denen ersteres einen Kern für die Dichtung der „Meistersinger" enthält, die romantische Oper eine dem fliegenden Holländer verwandte Sagengestalt vorführt. Küstner berichtet, daß Deinhardsteins Künstlerdrama sehr angesprochen habe; der Vampyr, dessen Uraufführung am 28. März von Marschner selbst dirigiert wurde, fand „eine enthusiastische Aufnahme. Es wurden mehrere Musikstücke wiederholt sowie der Meister gerufen, der durch dieses höchst originelle Kunstwerk die deutsche Opernmusik wahrhaft bereichert hatte". Mit Calderons „Das Leben ein Traum" war am 11. Mai 1828 das Stadttheater geschlossen worden; mit einem von Rosalie Wagner vorgetragenen Prolog und der Schlegelschen Übersetzung von Shakespeares „Julius Cäsar", wozu der auf Reißigers Empfehlung neuernannte Kapellmeister Dorn, Wagners damaliger Gönner und späterer Gegner, die bereits erwähnte Ouvertüre geschrieben hatte, wurde am 2. August 1829 das Hoftheater in Leipzig eröffnet. In ihm erlebte am 22. Dezember Marschners Oper „Der Templer und die Jüdin", die in dem Auftritt des Gottesgerichtes für den „Lohengrin" vorbildlich werden sollte, ihre Uraufführung. Bei der Leipziger Darstellung von Marschners zuerst in Hannover gegebenem „Hans Heiling"

im Juli 1833 war Wagner bereits in Würzburg. Dagegen empfing er noch in Leipzig den Eindruck der höchsten dramatischen Steigerung der streng Gluckischen Opernrichtung in Spontinis „Vestalin" und die hinreißender Wirkung der mit kräftigeren Mitteln realistisch packenden neueren französischen Oper in Aubers „Die Stumme von Portici". Sie war am 28. März 1828 in Paris, schon am 28. September 1829 in Leipzig auf die Bühne gelangt. Während Rossinis „Tell" bei dem Leipziger Publikum (1830) wenig Anklang fand und Wagner die Entstellung von Schillers Werk zu einer italienisch-französischen Oper damals wie später mißbilligte, hat er noch 1871, als er gelegentlich von Aubers Tod seine Erinnerungen an den liebenswürdigen französischen Meister auffrischte, voll Wärme erzählt, wie Aubers Stumme „eine vollständige fünfaktige Tragödie, ganz und gar in der rechten, einzigen Musik", Scribes nie wieder erreichte Musterleistung eines Operntextes, als ein noch nicht dagewesenes Ganzes bei uns alles umwarf." Als Darstellung einer Revolution auf dem Theater fand dieser Stoff, den italienische Dramatiker öfters, in Deutschland schon Christian Weises, von einem lobenden Worte Lessings verklärtes Zittauer Schuldrama „Von dem neapolitanischen Hauptrebellen Masaniello" (1682) und in der alten Hamburger Oper Barthold Feinds musikalisches Schauspiel „Masagniello Furioso oder die Neapolitanische Fischerempörung" (1706) auf die Schaubühne gebracht hatten, in der erregten Zeitstimmung den denkbar günstigsten Resonanzboden.

Klagte doch Rochlitz, daß Goethes „Faust" in Leipzig weniger Aufführungen erlebe, weil die neue Oper, „die mit Geist geschrieben, eben von der Art ist und eben nach der Richtung hinzielt, welche man nun einmal jetzt vor allem will". Nach Wagner wurden in der Musik die ungewohnte Konzision und drastische

Gedrängtheit der Form als das Neue empfunden. „Die Rezitative wetterten wie Blitze auf uns los, von ihnen zu den Chorensembles ging es wie im Sturm über und mitten im Chaos der Wut plötzlich die energischen Ermahnungen zur Besonnenheit oder erneute Aufrufe, dann wieder rasendes Jauchzen, mörderisches Gewühl und abermals dazwischen ein rührendes Flehen der Angst oder ein ganzes Volk, seine Gebete lispelnd. Wie dem Sujet am Schrecklichsten, aber auch am Zartesten nichts fehlte, so ließ Auber seine Musik jeden Kontrast, jede Mischung in Konturen und in einem Kolorit von so drastischer Deutlichkeit ausführen, daß man sich nicht entsinnen konnte, eben diese Deutlichkeit je so greifbar wahrgenommen zu haben; man hätte fast wirkliche Musikbilder vor sich zu sehen geglaubt, und der Begriff des Pittoresken in der Musik konnte hier leicht einen fördernden Anhalt finden, wenn er nicht dem bei weitem zutreffenderen der glücklichsten theatralischen Plastik zu weichen gehabt hätte." Wir würden auf Grund dieser Schilderung mit einem neuesten Schlagwort von einem ungewohnten, überraschend naturalistischen Eindruck dieser Musik reden.

Es ist unschwer festzustellen, wie stark Aubers Revolutionsoper auf die Handlung und Musik des „Rienzi" eingewirkt hat. Vermutlich steht auch „Das Liebesverbot" Wagners unter ihrem Vorbilde. Da Wagners Schwester Rosalie die stumme Fenella, die edelmütige Schwester des rache- und freiheitglühenden Volksführers Masaniello, zu spielen hatte, verband sich bei dem jugendlichen Zuhörer mit der sachlichen Teilnahme auch noch ein persönliches Interesse an dem Werke. Rosalie muß nach dem stürmischen Beifalle, den die tiefe, leidenschaftliche Auffassung und der ausgezeichnete musikalische Takt, die Anschaulichkeit ihrer Pantomime 1832 bei einem Prager Gastspiele als Fenella hervorriefen, ihrem jüngenen Bruder ein Beispiel dafür gegeben haben, welche dramatische Steigerung der Operneindrücke durch ernste, schauspielerische Behandlung der musikalischen Rollen erzielt werden könnte. War doch in Dresden Rosalie Wagner als Preziosa wegen der inneren Bewegung, mit der sie das Ringen mit dem propheti-

schen Geiste bei der Improvisation zu veranschaulichen wußte, sogar der Vorzug vor der großen Schröder-Devrient gegeben worden, von deren Darstellungen Wagner einige Jahre später (1834) das auf sein ganzes Schaffen nachhaltig einwirkende Ideal höchster Schauspielkunst empfangen sollte.

Rosalie Wagner, deren Kunst auch Laube in den Theaterkritiken der „Zeitung für die elegante Welt" seine Huldigung nicht versagte, schied von der Bühne, als sie am 24. Oktober 1836 den Ehebund mit Dr. Gotthard Oswald Marbach, Privatdozenten für Philosophie und Physik an der Leipziger Universität, schloß. Schon am 12. Oktober 1837 aber wurde die glückliche Ehe gelöst durch den Tod der vierunddreißigjährigen jungen Frau, mit der Wagner die verständnisvollste und liebreichste seiner Schwestern verlor. Luise war bereits am 16. Juni 1828 die Gattin des Buchhändlers Friedrich Brockhaus geworden, dessen Bruder, Dr. Hermann Brockhaus, der Sanskritforscher, am 11. April 1836 die fünfundzwanzigjährige Ottilie heimführte. Der tüchtige Privatgelehrte, dessen stille Forscherarbeit von seinen geschäftseifrigen Brüdern Friedrich und Heinrich nicht als genügende Tätigkeit eingeschätzt wurde, hat, im Gegensatze zu Luisens Gatten, dem reichen, aber dem geldbedürftigen Schwager stets feindseligst gesinnten Verleger, in guten wie bösen Tagen Richard wohlwollende Teilnahme bekundet. Schwester Klara, die 1827 gleichzeitig mit ihrem Bruder Albert an das neuerrichtete Stadttheater in Augsburg gegangen war, blieb als Opernsängerin zunächst noch beim Theater, da sie 1829 den Sänger und Regisseur Wolfram heiratete.

Daß die materielle Lage des Musikstudenten — als solcher wurde er noch in einem Passe vom Juni 1834 bezeichnet — bei dem kleinen Einkommen der

Mutter, die einzig von Rosalie unterstützt wurde, eine recht verbesserungsbedürftige war, beweisen zur Genüge seine vergeblichen Versuche, vom Musikbureau und Breitkopf und Härtel karge Lohnarbeit zu erhalten. Er war darauf angewiesen, möglichst bald selber zu verdienen. Albert Wagner, der seit 1829 als Sänger, Schauspieler und Regisseur mit gutem Erfolg am Theater in Würzburg wirkte, fühlte als ältester Bruder einmal — es war wohl das einzige Mal in seinem Leben — die Anwandlung, etwas für das Fortkommen des jüngsten Bruders zu tun. Nach dem Erfolge im Gewandhauskonzerte konnte er eine Empfehlung des jungen Musikers wohl wagen. Im Januar 1833 verließ Richard die Vaterstadt, um am Würzburger Theater als Chordirigent seine praktische Laufbahn zu beginnen.

Als tüchtig geschulten Musiker hatte der nun die erste Stufe der Theater-Kapellmeisterei Beschreitende sich bereits erprobt. Nach außen lagen indessen keine Anzeichen vor, seine weitere Entwickelung zu deuten. Wenn man sich aber bemüht, auf kleine Züge und Einzelheiten zu achten, wie wir es bis jetzt für die ersten zwanzig Lebensjahre getan haben, so ergibt sich doch bereits ein eigenartiges, vom Bildungsgang der meisten Musiker stark abweichendes Bild: Einerseits ringt ein starker dichterisch-dramatischer Trieb nach Geltung, der in außergewöhnlicher Vertrautheit mit der weimarischen, romantischen und jungdeutschen Literaturperiode, wie sie durch den Oheim Adolf gewonnen war, günstigen Rückhalt fand. Auf der andern Seite war durch den Beruf von Stiefvater und Geschwistern das Theater vom ersten Erwachen des Kindes an das Lebenselement der Familie. Während der Jüngling in leidenschaftlicher Hingabe an die große, klassische Musik Mozarts und Beethovens den

Grund für seine künftigen Tonwerke legte, gesellten sich von der Bühne her zu dem frühen, in unverminderter Stärke fortwirkenden Erlebnis von Webers „Freischütz" die Tageseindrücke der deutsch-romantischen und französisch-italienischen Opernneuheiten. Aufregende politische Vorgänge lenkten den Blick des Studenten über den Kreis der künstlerischen Fragen hinaus auf die allgemeinen politisch-sozialen Verhältnisse und weckten bereits eine Ahnung von dem Zusammenhange der Kunst mit dem öffentlichen Leben. Ist von religiösen Anregungen aus der Jugend des späteren Parsifaldichters nichts bekannt, so wissen wir dafür doch, daß unter den philosophischen Erörterungen, die in den Tagen, da Hegels Schule sich in entgegengesetzte Parteien zu spalten begann, die ganze philosophische Jugend erregten, die von Schelling neu aufgeworfenen religionsphilosophischen Probleme den Studenten Wagner besonders anzogen. Eine reiche Aussaat harrte in Geist und Gemüt des jugendlichen Chormeisters und Symfonikers des Aufblühens.

II. Buch:

Wanderjahre und erſte Opern

5. Wien und Prag, Würzburg und Magdeburg

Die winterliche Fahrt ins Frankenland war nicht des jugendfrohen Musikers erster Ausflug in die Welt. Schon in den akademischen Sommerferien 1832 hatte Wagner trotz seiner knappen Geldmittel es durchgesetzt, eine Reise nach Wien — und von Leipzig nach Wien war es damals eine „große Reise" — zu unternehmen. Sein französischer Biograph Jullien folgert aus der Mitnahme einiger seiner ungedruckten Partituren, Wagner habe sich in Wien nach einer bescheidenen Stellung umsehen wollen. Sollte diese Absicht vorhanden gewesen sein, so erwies sich Wien dem besuchenden Jüngling ebenso ungünstig, wie es später dem aus der Verbannung in das deutsche Bundesgebiet zurückgekehrten Manne in seinen trübsten Lebensjahren alle Hoffnungen täuschte. Wagner selbst erzählte indessen zehn Jahre nach jenem ersten Besuche Wiens, er habe die Reise zu keinem andern Zwecke unternommen, „als um diese sonst so gepriesene Musikstadt flüchtig kennen zu lernen". Aber was er in Wien, „welches einst Paris seinen Gluck sandte", zu hören und zu sehen bekam, erbaute ihn wenig. „Wohin ich kam, hörte ich ‚Zampa' und Strauß'sche Potpourris über ‚Zampa'. Beides, und besonders damals, für mich, ein Greuel."

Die erfolgreichste Oper des Franzosen Louis Josef Ferdinand Herold (1791—1833), „Zampa oder die Marmorbraut", hatte erst am 3. Mai 1831 ihre Uraufführung in Paris, am 3. Mai 1832 ihre Erstaufführung in Wien

— Leipzig folgte am 17. September — erlebt, und wie später beim „Tannhäuser" nützte der Possenschreiber Johann Nestroy 1832 auch den Erfolg Herolds sofort zu einer Parodie „Zampa, der Tagdieb oder die Braut von Gips" aus, die während Wagners Anwesenheit in Wien ebenso großen Zulauf hatte wie die gefeierte Oper selbst. Falls Wagner schon mit einem vom Onkel Adolf genährten kleinen Vorurteil gegen das Volk der „Phäaken" an die Donau gekommen sein sollte, so hätte es durch dieses Verhalten der Wiener wohl neue Nahrung empfangen können. Allein der unmittelbare Eindruck der österreichischen Kaiserstadt, die damals noch als erste Musikstadt Deutschlands von dem Ruhme ihrer großen Mitbürger Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert verklärt war, ist ein freundlicherer gewesen, als er Wagner nach einem Jahrzehnt in der Erinnerung vorkam. Hegte er doch schon 1834 den Wunsch, den Besuch Wiens zu wiederholen. Und jedenfalls hat diese fünf Jahre nach Beethovens, vier Jahre nach Franz Schuberts Tod ausgeführte erste Wiener Reise wesentlich mitgewirkt zur Entstehung der Novelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven". Nicht bloß die schwärmerische Liebe für Beethoven übertrug Wagner von sich selbst auf den Helden seiner Geschichte. Wie dieser wird auch er in einem nicht zu vornehmen Gasthof sich mit einem kleinen Kämmerchen im fünften Stocke begnügt und sofort nach seinem Eintreffen nach Beethovens letzter Wohnung im Schwarzspanierhause sich erkundigt haben. Gerade zweiundvierzig Jahre vor Wagner war der zweiundzwanzigjährige Ludwig van Beethoven aus seiner rheinischen Heimat nach Wien gekommen, wo damals Mozart schon seit elf Jahren eingebürgert war. Es ist doch wohl Wagners eigener Eindruck, wenn sein Beethovenpilger erzählt: „Die etwas oberflächliche

Sinnlichkeit der Wiener dünkte mich frische Lebenswärme; ihre leichtsinnige und nicht sehr unterscheidende Genußsucht galten mir für natürliche und offene Empfänglichkeit für alles Schöne."

Wenn Wagner auch nicht wie sechs Jahre später Robert Schumann von „großen Bekanntschaften" während seines Ausfluges nach Wien Aufheben machen konnte, so wußte doch auch er, daß dort Franz Grillparzer und Ferdinand Raimund noch in voller Kraft schufen. Die beste deutsche Liebestragödie vor Wagners „Tristan und Isolde", Grillparzers seelenvoll-sinnliches Drama „Des Meeres und der Liebe Wellen", war erst am 3. April 1831 im Burgtheater aufgetaucht, das eben im Mai 1832 seinen langjährigen trefflichen Leiter Josef Schreyvogel durch den brutalen Unverstand des neuen hochgräflichen Intendanten verloren hatte. Wenn der gleichfalls von Leipzig nach Wien kommende Schumann noch 1838 das Burgtheater „wirklich ausgezeichnet" fand, so war dies ein Lob für Schreyvogels nachwirkendes Verdienst. Etwa ein Jahrzehnt vor Wagner hatte Graf Platen das Theater an der Wien als das schönste gefunden, gleich groß und imposant das Burgtheater, gleich elegant das Theater am Kärntnertor, kleiner und unbedeutender die beiden Volkstheater in der Josef- und Leopoldstadt, in denen täglich gespielt wurde, am besten in dem Josefstädtischen. Und gerade dem streng urteilenden Platen schien das Wiener Volkslustspiel „lustiger als sämtliche deutsche Theater".

Von dem 1832 noch wie 1821 blühenden Wiener Volkslustspiel — erst im Februar 1834 wurde in der Josefstadt Raimunds „Verschwender" zum ersten Male gespielt — muß auch Wagner während seines ersten kurzen Aufenthalts in der österreichischen Hauptstadt einen lebhaften Eindruck erhalten haben. Rühmte er doch in dem

wenige Jahre später in Paris verfaßten Aufsatz „Über deutsches Musikwesen" die Kaiserstadt an der Donau, in der sich von jeher die meiste Volkseigentümlichkeit erhalten hätte, als die vorzüglichste Heimat des deutschen Singspiels. „In Wien, wo alle Volksstücke ihren Ursprung hatten, gedieh denn auch das volkstümliche Singspiel am besten. Dem unschuldigen, heiteren Sinne seiner Einwohner sagte stets das am meisten zu, was ihrem natürlichen Witz und ihrer fröhlichen Einbildungskraft am faßlichsten war." Aus der Wiener Volkspossе und den Zaubermärchen mit ihren dem Kasperl und Hanswurste noch deutlich erkennbar nahestehenden Typen, die Wagner noch in seinen letzten Jahren bei zufälliger Begegnung „ein letztes Licht der Hoffnung" für den produktiven deutschen Volksgeist aufgehen ließen, habe sich die erste große deutsche Oper, Mozarts „Zauberflöte", und Raimunds Zauberspiel auf volkstümlichster Grundlage „bis in das Gebiet einer wahrhaft sinnigen theatralischen Poesie erhoben". Auch als Wagner nach vielen Jahren zu längerem Aufenthalt in die Donaustadt zurückkehrte, kam er in seinen Vorschlägen zu einer Reform des Wiener Hof-Operntheaters (1863) wieder auf diese frühen Wiener Eindrücke zurück: „Was Wien auf dem Wege des höheren Ortes nicht subventionierten, rein spekulativen Verkehres mit einem fantasievoll gemütlichen und lebenslustigen Publikum ganz von sich aus für die Kunst hervorzubringen vermag, bezeugen zwei der originellsten und liebenswürdigsten Erscheinungen auf dem Gebiete der öffentlichen Kunst: die Raimundischen Zauberdramen und die Straußischen Walzer. Wollt Ihr nicht Höheres, so laßt es bei diesem bewenden: es steht an und für sich bereits wahrlich nicht tief, und ein einziger Straußischer Walzer überragt, was Anmut, Feinheit und wirklichen musikalischen Gehalt betrifft, die meisten der

oft mühselig eingeholten ausländischen Fabriksprodukte wie der Stefansturm die bedenklichen hohlen Säulen zur Seite der Pariser Boulevards."

Die Bekanntschaft mit den Raimundschen Zauberspielen in ihrer stilvollen Vorführung, wie sie den norddeutschen Bühnen doch nicht in gleicher Lebendigkeit erreichbar war, darf für Wagners Gestaltung des Gozzischen Märchens „Die Feen" als fördernd bezeichnet werden, wie wir uns auch erinnern werden, daß die dichterische Grundlage von Wagners „Liebesverbot", Shakespeares „Maß für Maß", in Wien spielt. In dem Berichte des Beethovenpilgers, der über seine eigenen Tanzkompositionen spottet, war nicht gut eine Erwähnung der Straußischen Walzer anzubringen. Aber sie werden Wagner schon bei seinem ersten Besuche an der schönen blauen Donau in etwas entschädigt haben für die Straußischen Opernarrangements, wie er jederzeit für ihre Weisen eine Vorliebe hegte und sie sogar durch vierhändiges Klavierspielen betätigte. Die Wiener Musikzustände waren in den dreißiger Jahren freilich derart von ihrer früheren Höhe gesunken, daß Schumann fürchtete, das ihm freundlich gewährte Gastrecht zu verletzen, wenn er seine Meinung darüber aussprechen würde.

Im Gegensatze zu Wien war in P r a g noch immer wie zu der Zeit, da Mozart seine letzte Reise zur Einstudierung des „Don Giovanni" nach der Hauptstadt Böhmens unternommen hatte, das Musikleben in hoher Blüte. Wagner nahm denn auch den Rückweg von Wien durch „das schöne Böhmen, das Land der Harfenspieler und Straßensänger", in dessen düster-feierlichen Wäldern einstens die Sage vom Freischützen lebendig war, in dem er später bei öfterer Wiederkehr die szenischen Entwürfe zum „Liebesverbot", zu „Tannhäuser", „Lohengrin" und

den „Meistersingern" gestalten sollte. Noch waren Rosalie und Klara Wagner, die beide mehrere Jahre (1826—1829) der Prager Bühne angehört hatten, von den dortigen Freunden des Schauspiels und der Oper nicht vergessen, und ihre Empfehlungen dienten dem Bruder überall zur Einführung. Ob Wagner während des Aufenthalts in Prag, wo ihn der Waldsteinsche Palast an Schillers Dichtung, der Radschin an Schillers Geschichte des Dreißigjährigen Krieges gemahnte, auch darin erinnert wurde, daß in einem Turme von Karls IV. Kaiserburg der gefangene Volkstribun Cola di Rienzi von 1350 bis 1352 sich nach der Freiheit und seinem Rom sehnte, wissen wir nicht. Aber die Muse erwies sich ihm auch schon bei jenem ersten Betreten von Böhmens Boden trotz der trüben, gedrückten Stimmung, die auf ihm lastete, freundlich, da er in Prag seinen ersten uns nach Namen und Inhalt bekannten Operntext „Die Hochzeit" dichtete. Wie in späterer Zeit Prag in Vorführung von Wagners Musikdramen manchen deutschen Städten voranging, so fand auch 1832 der junge Tonsetzer freundliche Aufnahme bei den damaligen Beherrschern des Prager Musiklebens, dem Konversatoriumsdirektor Friedrich Dyonis Weber (1771—1842) und dem besonders durch seine Vertonung von Bürgers „Lenore", Schillerschen und Goetheschen Gedichten berühmten geistreichen Komponisten Wenzel Johann Tomaschek (1774—1850), beide geborene Böhmen. Weber ließ, wie schon erwähnt, von seinem vielgerühmten Konversatoriumsorchester die C-Dur-Symfonie und noch ein paar andere Tonstücke Wagners aufführen. Da Weber gerade zwischen 1830 und 1839 die vier Teile seines „Theoretisch-praktischen Lehrbuchs der Harmonie und des Generalbasses" erscheinen ließ, dürfen wir Wagners Beschäftigung mit dem Lehrbuch als sicher, als wahrscheinlich

auch die mit Webers „Theoretisch-praktischem Handbuch der Tonsetzkunst" (Prag 1835) voraussetzen. Noch 1869 hat Wagner in der vielleicht wichtigsten seiner unmittelbar auf die Praxis wirkenden Studien, der Schrift „Über das Dirigieren", hervorgehoben, daß er dem Umgange mit Dyonis Weber, diesem ausschließlichen Verehrer Mozarts, der übrigens reformatorisch das kleine Mozartsche Orchester fast verdoppelte, die echte Überlieferung über die Zeitmaße in Mozarts Opern verdanke. Weber war noch Augen- und Ohrenzeuge der von Mozart selbst geleiteten Prager Proben und Erstaufführung von „Figaros Hochzeit" und „Don Giovanni" gewesen, wie er auch die mündliche Unterweisung des als Meisters der Theorie berühmten Abbés Georg Josef Vogler (1749 bis 1814) empfangen hatte. Dionys Weber fällt somit die bedeutsame Vermittlerrolle zu zwischen Wagner und der vorbeethovenschen Musikperiode.

Da in dem gastfreien Hause Tomascheks, wo nicht nur über Musik, sondern auch über Literatur und Kunst der geistreiche, liebenswürdige Hausherr seine Meinung lebhaft und in allen Musikfragen autokratisch zur Geltung brachte, alle durch Prag reisenden Söhne Albions einkehrten, mag Wagner dort das Original zu dem „erstaunlich blonden", jungen Engländer seiner Novelle gesehen haben. Jedenfalls aber machte er in Tomascheks Schülerkreis die Bekanntschaft des damals noch Rechtswissenschaft studierenden Johann Friedrich Kittl (1806 bis 1868), der dann 1843 als Nachfolger Webers die Leitung des Prager Konservatoriums erhielt. Kittl blieb auch in der Folge der Freundschaft treu, welche sich 1832 zwischen den beiden „fröhlichen jungen Leuten ohne Ruf und Namen" geknüpft hatte, und Wagner schenkte dem Freunde seinen Operntext „Die Franzosen vor Nizza".

In die Zeit von Wagners erstem Prager Aufenthalt fällt nach Wolzogens gewiß berechtigter Vermutung auch ein Ereignis, das dieser nach Wagners eigener Erzählung niederschrieb. „Der lebenslustige, immer leidenschaftlich nach Betätigung drängende junge Mann hatte sich in fröhlicher Gesellschaft unbesonnen fortreißen lassen, einmal mit auf die Jagd zu gehen. Ein Treiben auf Hasen begann; blindlings schoß der Ungewandte sein Gewehr ab. Er wußte nicht, ob er getroffen; alles ging ihm unter in dem Taumel eines fremden, aufregenden ‚Vergnügens'. Als hernach die Gesellschaft im Freien beim lustigen Mahle saß, schleppte sich ein verwundetes Häslein mühsam an den lärmenden Kreis der Menschen heran, und sein stummberedter, klagender Tierblick fällt auf den jungen Jäger, der in demselben Augenblicke mit herzzerreißender Gewißheit sich überzeugt fühlt, daß dieses zerstörte Leben das Opfer *seiner* sinnlosen Lust sei! Und niemals wieder hat er ein Gewehr berührt, um ein Tier zu erjagen. Er konnte den Blick des leidenden Geschöpfes nicht vergessen." Die Abneigung gegen die Jagd teilte Wagner mit seinem königlichen Freunde Ludwig II., der, nachdem er als Kronprinz zur Teilnahme an seines Vaters Jagden befohlen worden war, vom Tage seiner Thronbesteigung an sich niemals mehr an diesem ‚Vergnügen' beteiligte. In der Pariser Charakteristik des „Freischütz" (I, 261) wie noch spät in Gurnemanz Straf- und Mahnrede an den jungen Parsifal, den das gebrochene Auge des in törichter Knabenlust von ihm erlegten Schwanes seiner Sündentat inne werden läßt, klingt der Eindruck jenes frühen Jagderlebnisses nach. Aber auch schon in dem der Prager Reise bald folgenden Jugendwerk „Die Feen" ergreift den im Wahne jagenden König Arindal vor der pfeilgetroffenen Hirschkuh die Reue:

„O seht, das Tier kann weinen,
Die Träne glänzt in seinem Aug'!
O, wie's gebrochen nach mir schaut!
Wie schön sie ist!
Entsetzen! Ha, es ist kein Tier,
Seht her, es ist mein Weib! —"

Die Oper „Die Feen" ist in Würzburg, der Geburtsstadt des Abtes Vogler, entstanden. Nur die ersten paar Wochen nach seiner am 17. Februar 1833 erfolgten Ankunft wohnte Wagner bei seinem Bruder Albert, der seine Übersiedlung in die alte Bischofstadt veranlaßt hatte, in der Unteren Wöllergasse. Dann bezog er laut den polizeilichen Personallisten, die unterm 13. Februar 1833 den mit Paß angelangten „Wagner, W. R., stud. Music, von Leipzig, Bruder des Sängers Wagner" verzeichnen, eine Wohnung im ersten Distrikt. Wenn dieses zweistöckige Eckhaus der Hübnergasse und Kapuzinergasse Nr. 40, gegenüber dem Hofgarten, heute die Inschrift trägt: „In diesem Hause wohnte 1833 Richard Wagner", so könnten doch auch andere Würzburger Häuser auf diese Ehre Anspruch erheben. Die Theaterferien von Anfang Mai bis Ende September, welche von Albert Wagner und seiner Frau zu Gastspielen benützt wurden, verbrachte Richard in der Wohnung seines Bruders, um dessen beide Kinder zu beaufsichtigen. Die drei letzten Monate aber bis zu seiner Abreise am 15. Januar 1834 wohnte er im zweiten Distrikt, Lochgasse Nr. 34.

Albert Wagner, der während seines Aufenthalts in Augsburg sich 1828 (?) mit der aus Mannheim stammenden Schauspielerin Elise Gollmann verheiratet hatte, war am 1. Oktober 1830 in der Rolle des George Brown in Boildieus „Weißer Dame" zuerst am Königlich bayerischen Theater zu Würzburg aufgetreten. Seine Brauchbarkeit

und Beliebtheit beim Publikum verschafften ihm als Sänger bald eine bevorzugte Stellung, aus der er erst im Frühjahr 1841 schied. Von dem erfahrenen Sänger hoffte auch Richard für seine geplante Opern Nutzen zu ziehen; er hat aber auch viel später noch die Leistungen seines Bruders in Aubers „Maurer und Schlosser" und als Florestan in bester Erinnerung behalten. Als Wagner Ende 1871 auf der Suche nach geeigneten Kräften für die ersten Bayreuther Festspiele eine Theaterreise durch Westdeutschland machte, frischte er auch wieder seine Würzburger Erinnerungen auf. Und als er „in dem kleinen Theater zu Würzburg" sich über die guten Naturanlagen der Sänger freute, über die unrichtigen Tempi des „ehrenwerten Taktschlägers am Dirigentenpult" entrüstete, da wird auch der vor einunddreißig Jahren an dieser kleinen Bühne erfolgte Beginn seiner eigenen Theaterlaufbahn wieder vor seinen Augen aufgetaucht sein. Nicht aus Gefälligkeit, wie er einmal schrieb, hat er sich 1833 an der Würzburger Oper beteiligt; er war sicher für die Monate Februar, März und April und höchstwahrscheinlich auch noch vom Wiederbeginn der Spielzeit am 29. September bis zum Jahresschluß mit einem Monatsgehalt von zehn Gulden als Solo- und Chorrepetitor angestellt, wenn er auch im Personalverzeichnis der Bühne nicht mit aufgeführt wird. Wohl aber dürfen wir Wagners weiterer Angabe glauben, daß er bald auch auf die ganze Einstudierung der Opern, nicht bloß auf die der Chöre Einfluß ausgeübt habe.

Wenn Wagner seit seinem Ausscheiden aus der Dresdner Hofkapellmeisterstelle an dem Betrieb der deutschen Bühnen scharfe Kritik übte, so müssen wir uns immer erinnern, wie gründlich er mit dem ganzen Opern- und Theaterwesen aus langjähriger Tätigkeit vertraut

war. Er hat selbst von der Pike auf gedient. Das Elend der kleinen Bühnen lernte er in Würzburg, Magdeburg, Königsberg, Zürich, das eigenartige Theaterverhältnis Holteis in Riga kennen. Während des Pariser Aufenthalts gewann er den Einblick hinter die Kulissen mehr denn eines Theaters, ehe er dann sieben Jahre hindurch Gelegenheit hatte, die durch ihre Einrichtung bedingte Unfruchtbarkeit und sinnwidrige Vergeudung reicher Mittel bei einem Hoftheater ersten Ranges als Mitleidender gründlichst kennen zu lernen. Nun haben freilich Unzählige eine ähnliche praktische Laufbahn durchgemacht, ohne es in ihren Opern über die gewohnte, mehr oder minder tüchtige Kapellmeistermusik zu bringen und ohne das Kunstwidrige der einmal bestehenden Zustände allzu störend zu empfinden. Wagner aber konnte einerseits durch die handwerksmäßigen, jede gewöhnliche Willenskraft abstumpfenden Anforderungen des Bühnenbetriebs nicht oder wenigstens nur ganz vorübergehend von dem dramatischen Ideale abgezogen werden, das der Schüler der Griechen, Beethovens, Schillers und Shakespeares früh sich gebildet hatte. Und anderseits war es für ihn von größtem Vorteil, daß er schon während des Schaffens an den „Feen" in Würzburg die Wirklichkeitsforderungen der Bühne aus eigener praktischer Mitarbeit genau kennen lernte. Es gehört zu Wagners bezeichnenden Eigenheiten, daß er niemals, auch beim höchsten Fluge seiner kühnen Einbildungskraft nicht, die realen Bedingungen der Aufführung und Bühnenwirkung aus den Augen verlor.

Die Würzburger Bühne war in der Hauptsache eine Gründung des um das Theaterwesen in Franken verdienten Reichsgrafen Julius von Soden, der, selber ein fruchtbarer dramatischer Dichter, an seinem Theater in Bamberg als Kapellmeister E. Th. Amadeus Hoffmann

in Dienſten hatte. Seit 1829 ſtand das Würzburger Theater unter Leitung von Oswald Bürchl, der Muſikdirektor hieß Hörger; der Chor, den Wagner einzuſtudieren hatte, beſtand nur aus fünfzehn Choriſten und Choriſtinnen. Indeſſen brachte der Spielplan, in dem Kotzebue, Körner, Wolff und Raupach beſonders hervortreten, im Jahre 1833 doch manches für den jungen Chordirigenten Anregendes. So wurde ihm durch die Aufführung des Deinhardſteinſchen Dramas (8. November) Hans Sachs aufs neue nahegebracht. Die Verkennung der unſchuldigen Frau durch den verblendeten Gatten in Raupachs „Genoveva“ (31. März) mochte ihm als eine ſtoffliche Parallele zum Schickſale ſeiner von dem Gatten verkannten Fee beſondere Teilnahme wecken. Als Albert am 17. Januar 1833 zu ſeiner Benefizvorſtellung Webers „Oberon“ wählte, war Richard noch nicht in Würzburg eingetroffen, aber am 14. März wurde zum Vorteil der Schauſpielerin Eliſe Wagner (Porzia) zum erſten Male „Der Kaufmann von Venedig“ in Schlegels Überſetzung gegeben; am 5. Dezember fand zum Vorteil des Sängers Albert Wagner die Erſtaufführung von Bellinis Oper „Die Unbekannte“ ſtatt. Der weichliche, melodienreiche Bellini beſaß zu jener Zeit Richard Wagners Neigung in höherem Grade als der ernſt in Glucks Bahnen wandelnde Cherubini, deſſen trefflicher „Waſſerträger“ — von Goethe einmal als die beſte aller Opern gerühmt — 1833 wiederholt auf der Würzburger Bühne erſchien. Webers „Freiſchütz“ und Beethovens „Fidelio“ wurden von dem Chordirigenten als alte, liebe Freunde begrüßt, ebenſo Aubers „Stumme von Portici“, während er Meyerbeers „Robert der Teufel“ am 18. April zum erſten Male ſah. Iſabellas große Arie im „Liebesverbot“ bezeugt uns eben nicht erfreulich, daß ihr jugend-

licher Tonsetzer die damals allgemeine Bewunderung der vielgelobten Gnadenarie im vierten Akte des „Robert“ geteilt hat. Weit wichtiger jedoch für Wagner war es, daß für den 15. März „Der Vampyr“, für den 15. Oktober „Hans Heiling“ zum ersten Male in Würzburg vorbereitet wurden, denn beide Opern Marschners haben auf den „Fliegenden Holländer“, die letztere wohl auch noch etwas auf den „Tannhäuser“ eingewirkt, und bei der Teilnahme an ihrer Einstudierung mußte Wagner sich weit mehr in sie vertiefen, als beim bloßen Anhören in Leipzig der Fall gewesen war. Von dem großen Eindrucke des nach Lord Byrons Erzählung dramatisierten Vampyrstoffes zeugt es auch, daß Marschners Oper die Parodie auf dem Fuße folgte. Wagner erlebte in Würzburg am 19. Dezember noch die komische Verwendung von Marschners Musik zu dem natürlichen Zauberspiel „Staberl als Vampyr“.

Bei der Wiederholung des „Vampyr“ zur Eröffnung der winterlichen Spielzeit am 29. September wünschte Albert für seine sehr hohe Tenorstimme einen wirksameren Schluß von Edgar Aubrys großer Arie (Nr. 15). Richard kam dem Wunsche seines Bruders nach und fügte statt der 58 Takte Marschners 142 ein, nach Tapperts Urteil „kein bloßes Anhängsel, sondern ein ernstgehaltenes, ausführliches und feuriges Allegro in düsterem F-Moll“, dessen kraftvolles, originelles Nachspiel des Orchesters das Bestreben zeigt, „ausgetretene Pfade möglichst zu vermeiden“. Auch bei dieser kleinen Arbeit blieb Wagner der allezeit im Großen festgehaltenen Art getreu und dichtete die neuen Textworte selber. Der Sänger soll mit der brüderlichen Arbeit trotz der etwas starken Orchesterbegleitung zufrieden gewesen sein. Wagner selbst urteilte im folgenden Jahre über die Arie, mit der er zum ersten Male auf der

Bühne sich als Dramatiker einführte, sie sei gewiß nicht besser und schlechter als jede Nummer seiner „Feen". „Es schmeichelt mir, sowohl Zeuge ihres Effekts gewesen zu sein, als auch jetzt wiederum von Würzburg davon benachrichtigt zu werden, daß sie fortwährend mit Beifall gegeben wird."

Aber nicht bloß das Theater bot dem Musiker während seines Würzburger Aufenthalts Anregung. In dem Aufsatze „Über deutsches Musikwesen" erzählt Wagner seinen französischen Lesern mit Stolz, welche allgemeine Verbreitung die Musik in seinem Vaterlande gefunden habe. Es sei erstaunlich und überraschend, „welche musikalische Kräfte man oft in den unbedeutendsten Städten Deutschlands beieinander findet; und fehlt es auch mitunter an Sängern für die Oper, so wird man doch überall ein Orchester antreffen, das Symfonien gewöhnlich vortrefflich zu spielen versteht. In Städten von 20 000 bis 30 000 Einwohnern kann man darauf zählen, statt eines oft zwei bis drei wohlorganisierte Orchester anzutreffen, ungezählt die zahllosen Dilettanten, die oft ebenso tüchtige, wenn nicht sogar noch gebildetere Musiker sind, als die von Profession." Als Beispiel hierfür beruft er sich auf Würzburg, „wo, außer einem vollständigen Theaterorchester, die Orchester einer Musikgesellschaft und eines Seminars abwechselnd sich zu Gehör brachten". Noch in Leipzig hatte Wagner, jedenfalls auf Anregung seines Bruders hin, vom Musikverein in Würzburg die Aufforderung erhalten, in einem der jährlich im Saale zum Kronprinzen von Bayern stattfindenden zwölf Konzerte eine seiner Ouvertüren zu dirigieren. Nach dem Erfolge seiner Symfonie im Gewandhaus nahm er in einem Briefe vom 12. Januar 1833 mit Dank die Einladung an. Es ist, nachdem Wagner für sechs Gulden Mitglied des

Vereins geworden war, auch tatsächlich das zweite Konzert am Dienstag den 27. April mit seiner Ouvertüre für großes Orchester, das achte am Dienstag den 27. August mit seiner Symfonie eröffnet worden. Daneben kam in beiden Konzerten Spohr mit zwei Stücken zur Geltung, und schloß der spätere Abend mit der von Wagner verabscheuten Tellouvertüre Rossinis. Wagner berichtet auch, daß er Stücke aus seinen „Feen", besonders mit großer Wirkung das Finale des zweiten Aufzugs, in Würzburg aufgeführt habe. Äußere Zeugnisse dafür sind ebensowenig mehr vorhanden wie für die wohl zu bejahende Frage, ob das Septet aus der „Hochzeit" zu Gehör gebracht wurde, dessen Partitur Wagner mit einer vom 1. März 1833 stammenden Widmung dem Würzburger Musikverein geschenkt hat.

Daß der junge Musiker gar aufmerksam betrachtet hat, was die alte fränkische Bischofsstadt in ihren Kirchen an Kunstaltertümern besitzt, beweist eine gelegentliche Äußerung aus Wagners letzten Lebensjahren in der geschichtsphilosophischen Betrachtung „Religion und Kunst". Und auch ohne jedes schriftliche Zeugnis wissen wir, daß in der Einsamkeit der Sommermonate, die im Theater nur selten durch das Deklamatorium eines Wandervirtuosen unterbrochen wurde, der Naturfreund Wagner sich in Wanderungen im rebengesegneten Maintal erquickte, der Geschichtskundige von der Festung Marienberg aus, um die einstens die Scharen der für evangelische Freiheit aufgestandenen Bauern sich drohend gelagert hatten, den Blick weit dahin schweifen ließ über die fruchtbaren Gaue des schönen Frankenlandes.

Vor allem aber war das Jahr in Würzburg für Wagner eine Zeit eifriger Arbeit, um die schon in Leipzig angefangene Oper auszuführen. Am 8. August wurde der

erste, in den ersten Dezembertagen der zweite Aufzug, am 27. Dezember 1833 der dritte Aufzug der „Feen" beendet und am 6. Januar 1834 mit der Ouvertüre die Partitur des ganzen Werkes abgeschlossen. Die im September 1833 sich bietende Aussicht, Musikdirektor am Züricher Stadttheater zu werden, welche Schwester Rosalie gerne verwirklicht gesehen hätte, vermochte Wagner wenig zu locken, denn sein ganzes Sinnen und Trachten stand nur darnach, seine Oper möglichst bald in der Heimatstadt aufgeführt zu sehen, nach der er am 15. Januar 1834 zurückreiste. Bei den vielfachen Beziehungen der Familie Wagner zum Leipziger Theater und nach dem aufmunternden Erfolge seiner Symfonie im Gewandhaus, der Ortlepp Gelegenheit gegeben hatte, auf das baldige Hervortreten seines Freundes mit einer Oper vorzubereiten, hatte Wagner wohl guten Grund zu besten Hoffnungen auf die Annahme seiner Oper. Aber das Königl. Hoftheater in Leipzig war inzwischen wieder in ein Stadttheater umgewandelt worden, dessen Leiter Friedrich Sebald Ringelhardt nur mit französischen und italienischen Opern gute Geschäfte machen zu können glaubte. Natürlich erklärte sich der Direktor zunächst Rosalie und Richard Wagner gegenüber zur Annahme der „Feen" bereit, aber bald mußte der vertrauensselige Verfasser „dieselbe Erfahrung machen, die heut' zu Tage jeder deutsche Opernkomponist zu gewinnen hat: wir sind durch die Erfolge der Franzosen und Italiener auf unserer heimatlichen Bühne außer Kredit gesetzt, und die Aufführung unserer Opern ist eine zu erbettelnde Gunst". Und diese Gunst wurde Wagners Opern auf der Bühne seiner Vaterstadt für lange hinaus verweigert. Umsonst suchte Laube, als die Entscheidung auf die lange Bank geschoben wurde, im März in seiner „Eleganten Zeitung" durch die Ankündigung der baldigen

Aufführung „der Oper eines jungen Komponisten, Richard Wagner, dessen wir schon früher rühmlichst in diesen Blättern gedachten", die Angelegenheit zu fördern. Der Direktor machte die Annahme von dem Urteile seines Opernregisseurs, des Bassisten Franz Hauser, abhängig, und dieser mit Mendelssohn und Moritz Hauptmann befreundete Fachmann machte aus seinem Widerwillen gegen die ihm zur Prüfung vorgelegte Oper kein Hehl, ja er fand Wagners ganze Richtung seiner eigenen Kunstansicht widersprechend.

Hauser erwarb sich damit den nicht beneidenswerten Vorzug, den langen Reigen jener musikalischen Autoritäten eröffnet zu haben, die alle Wagners ganze Richtung für verdammenswert erklärten. Erstaunlich bleibt dabei nur die für Hausers geschärftes musikalisches Empfinden sprechende Tatsache, daß er eine neue Richtung schon aus den „Feen" herausfühlte, in denen uns Wagner noch völlig abhängig von seinen Vorbildern Beethoven, Weber, Marschner erscheint. Es war selbstverständlich völlig nutzlos, wenn Wagner in einem längeren Briefe, der für uns allerdings eines der wichtigsten autobiographischen Zeugnisse jenes Lebensabschnittes bildet, seinen entschlossenen Kritiker zu bekehren versuchte. Auch die Berufung von der Autorität des als besonderer Musikkenner geltenden Regisseurs an den Theaterkapellmeister Stegmayer vermochte an dem Endergebnisse nichts zu ändern. Und war es auch für das Leipziger Stadttheater weniger schimpflich, 1834 Wagners „Feen" im Wettstreit mit Aubers „Maskenball" fallen zu lassen, wie 1863 für die kaiserliche Hofoper in Wien, Wagners „Tristan und Isolde" zugunsten von Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen" von der Aufführung auszuschließen, so mußte die Zurückweisung seiner ersten Oper von der Bühne seiner Vaterstadt den vertrauensvollen

Anfänger doch aufs härteste treffen. Hatte er ja Hauser offen eingestanden: „Für meine Stellung und den Weg, den ich mir bahnen muß, fühle ich und fühlen es die Meinigen durchaus nötig, diese Bahn einzuschlagen, und die Täuschung siegt zwar überall — aber ich denke: sie soll mich nicht ganz zum Verderben führen."

Nicht ins Verderben, doch zu einer zeitweiligen Ablenkung von der ihm naturgemäßen Bahn wurde Wagner durch die Ablehnung seiner ersten Oper gedrängt. Erst im „Fliegenden Holländer" kehrte er wieder zu der in den „Feen" eingeschlagenen Richtung zurück, als ihm beim Anhören einer Freischützaufführung in Paris mit der Sehnsucht nach der deutschen Heimat auch die nach einer nationaldeutschen Musik wieder erwacht war. Aber gerade in seiner den „Feen" auf dem Fuße folgenden zweiten Oper, dem „Liebesverbot", gab er sich völlig der Einwirkung französisch-italienischer Modeopern hin, weil er in Zweifel geraten war über die Wahl der Mittel, die zu großen Erfolgen führen könnten. Als auf eine günstige Entscheidung bezüglich der „Feen" kaum mehr zu rechnen war, richtete er eingedenk der freundlichen Aufnahme, die er vor zwei Jahren dort gefunden hatte, sein Augenmerk auf Prag. Zunächst aber fuhr er mit seinem Jugendfreunde Theodor Apel Mitte Juni 1834 zu einem Vergnügungsaufenthalt in das böhmische Bad Teplitz.

Auf der Teplitzer Schloßruine, der Schlackenburg, in deren Gewölben Goethe eine Anregung zu seiner „Novelle" gefunden haben soll und von deren Höhe Goethe bei wiederholtem Aufenthalt gerne den Blick schweifen ließ über „die malerisch gruppierten Berge mit mancherlei Gehölzen, die buschichten Anhöhen und lachenden Auen, die herabsteigenden Hügel mit Fruchtfeldern bedeckt, und die Obstgärten in dem reizenden Kessel", in der Einsamkeit des Schloßberges

zeichnete Wagner an einem schönen Sommermorgen den Entwurf zu einem neuen Operngedicht, dem „Liebesverbot", in sein Taschenbuch auf. Das vierzehntägige Verweilen in Teplitz bei unverwüstlich schönem Wetter ließ Wagner alles so heiter und klar erscheinen, daß er meinte, Zeit seines Lebens werde er an diesen entzückenden Aufenthalt zurückdenken. Die frohe, zuversichtliche Stimmung, in der ihn nur der Gedanke an das Leipziger Schicksal seiner „Feen" beunruhigte, hielt auch an, nachdem er am 30. Juni sich von Teplitz nach Prag begeben hatte. Wieder fand er bei Dionys Weber freundliche Aufnahme; in Künstler- wie Adelskreisen knüpfte er Bekanntschaften an. Das Prager Theater hatte, seit dessen Leitung am 1. Mai 1834 auf Raimunds Freund, den Tenoristen Johann August Stöger (1791—1861) übergegangen war, der sie dann durch zwölf Jahre zu allgemeiner Befriedigung beibehielt, einen so überraschend schnellen Aufschwung erfahren, daß Wagner die alte Bühne gar nicht wieder zu erkennen meinte. Dem neuen Direktor übergab Wagner nun eine ganz saubere Abschrift des Textes seiner „Feen" und suchte den Liebling des Prager Publikums, die Sängerin Jenny Lutzer (geb. 1816) — sie ist 1877 als Gattin des Liszt und Wagner feindlich gesinnten Wiener Hoftheater-Intendanten und Pseudodichters Franz Dingelstedt gestorben — für die Übernahme der Ada zu gewinnen. Wagner war gerade recht nach Prag gekommen, um das am 11. Juli durch eine glanzvolle Aufführung des „Don Juan" gefeierte Mozartfest mitzumachen. Mußte der Eindruck des Werkes an der Stätte, an der Mozart selbst 1787 die allererste Aufführung seiner letzten Oper geleitet hatte, ein besonders tiefer sein, so hat der junge Leipziger Zuhörer vielleicht dabei auch zuerst die Notwendigkeit einer Neubearbeitung des „Don Juan" er-

kannt, die er dann während seiner Dresdner Amtszeit ausführte.

Prag hielt die beiden Freunde fest; aber eine peinigende Unruhe ließ Wagner die geplante Weiterreise nach Wien aufgeben und trieb ihn an, möglichst bald über Karlsbad nach Leipzig zurückzukehren. Wir verdanken Glasenapp Auszüge aus den Briefen, die Wagner während der frohen Wochen von Teplitz und Prag aus an die in Leipzig noch für die Annahme der „Feen" sich bemühende Schwester Rosalie gerichtet hat. Aus ihnen spricht die Ahnung, daß „das schöne Lied, das Lied von meiner Jugend" nun im Verklingen sei: „Sollten die glücklichen Tage, die ich jetzt genieße, sich vielleicht bald an mir rächen? Diese Frage packt mich dann und wann kalt an, und es wird mir dann oft unbeschreiblich zu Mut. Gewiß gehe ich einem Gewirr von Mißhelligkeiten entgegen, zu denen ich mich gewaltig rüsten muß, um sie standhaft und rüstig zu besiegen! Du lieber Gott, laß mir doch noch die paar glücklichen Tage, denn mit diesem Winter wird mich auch die Kälte des Lebens ergreifen, und die Sonne meines Glückes wird mir die wärmsten Strahlen zusenden müssen, wenn sich alles bewähren soll." Und in der Tat harrte seiner alsbald nach der Rückkehr zur Mutter eine Überraschung, die sein weiteres Schicksal bestimmte. Vielleicht hatte der Magdeburger Direktor beim Gastspiel seiner Truppe in Leipzig den jungen Musiker kennen gelernt. Jedenfalls ohne sein Zutun wurde Wagner die Stelle als Musikdirektor am Stadttheater in Magdeburg angeboten. Da Richard den Seinigen nicht länger zur Last fallen wollte, sagte er ohne Zögern zu und reiste zur Übernahme seines neuen Amtes nach Magdeburg.

Von Ende Juli 1834 bis zum 30. März 1836 ist Wagner Musikdirektor des Magdeburger Stadttheaters

gewesen. In diesen einundzwanzig Monaten hat er die in Würzburg begonnene Übung im Einstudieren von Opern mit hingebendem Fleiß und Eifer, Geist und Geschick zu sicherer und gewandter Beherrschung der dem Regisseur und Kapellmeister nötigen Fertigkeit gesteigert. Er hat während dieser anstrengenden Berufstätigkeit seine zweite Oper vollendet und zu einer, freilich übereilten Aufführung gebracht; er hat in erregter Sinnlichkeit voreilig und allzu frühe den Grund zu einer Ehe gelegt, deren Schließung er sofort bereute, die ihm auf Jahrzehnte hinaus Ärgernisse und Sorgen verursachte und ihn in ein Elend geraten ließ, „dessen Natur es ist, Tausende und aber Tausende zu Grunde zu richten".

Zunächst freilich begann seine Tätigkeit nicht in Magdeburg, da dessen Theatertruppe in den Sommermonaten in dem altberühmten Bade Lauchstädt, für dessen Hebung seit 1829 wieder Anstalten getroffen worden waren, und dem thüringischen Residenzstädtchen Rudolstadt spielte. Der Briefwechsel zwischen Schiller und Lotte, der Rudolstadt und seine Umgebung mit poetischem Zauber verklärt und an dessen Intimitäten Wagner sich später so herzlich erfreute, lag 1834 noch nicht vor, aber aus dem 1830 erschienenen Leben Schillers von seiner Schwägerin, Karoline von Wolzogen, kannte Wagner jedenfalls die entzückende Rudolstädter Idylle des Sommers und Herbstes 1788. In Lauchstädt vollends mußten schon die zu beiden Seiten der Bühne ragenden Goethe- und Schillerstatuen den jungen Kapellmeister mahnen, daß er an klassischer Stätte seines Amtes walte, in dem unter Goethes Leitung erbauten, durch sein Festspiel „Was wir bringen" 1802 eingeweihten Theater, in dem von 1791 bis 1811 jeden Sommer Goethes Truppe gespielt hatte. Karl Immermann hat in Lauchstädt jene maßgebenden Theatereindrücke

empfangen, die er, ein Vorläufer mancher Bayreuther Ideen, eben in Wagners Jugendjahren zwischen 1832 und 1837 auf der Düsseldorfer Musterbühne zu verwirklichen strebte. Wagner wußte von jener berühmten, unter Blitz und Donner sich vollziehenden Lauchstädter Vorstellung der „Braut von Messina" am 3. Juli 1803, deren gewaltigen Eindruck Schiller selbst geschildert hat. Waren es in Lauchstädt auftauchende Mahnungen aus der Weimarischen Klassikerzeit, die Wagner antrieben, ehe sein Beruf ihn völlig dem modischen Operngenre dienstbar machte, noch einmal zu der ernsteren Richtung seiner Jugend zurückzukehren? Der einleitende Allegrosatz seiner zweiten, E-Dur-Symfonie (vgl. S. 142), ist am 4. August in Lauchstädt begonnen, am 29. in Rudolstadt vollendet worden.

An die klassische Theaterepoche des um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert so beliebten sächsischen Modebades wird der Kapellmeister übrigens auch durch seinen Direktor erinnert worden sein. Heinrich Eduard Bethmann (1774—1854) war der zweite Gatte der berühmten Sängerin und Schauspielerin Friederike Unzelmann gewesen, die nicht bloß in dem von Iffland geleiteten Berliner Nationaltheater als die erste alle großen Schillerschen Rollen darstellte, sondern bei Gastspielen in Weimar sich auch Goethes Beifall errang. Bethmann selbst hatte von 1794 bis 1815 der Berliner Bühne angehört, dann die Bühnen in Aachen und Königsberg geleitet, ehe er das Magdeburger Theater übernahm. Wagners Einsicht in das ganze Bühnenwesen wurde bedeutend gefördert, indem er nacheinander mit zwei so grundverschiedenen Theaterdirektoren wie Bethmann und Karl von Holtei zusammenzuarbeiten hatte. Bethmann, aus Ifflands Schule hervorgegangen, mit den Weimarischen

Überlieferungen vertraut, erwartete, soweit die Not des Theaterbetriebes dies zuließ, den Erfolg von sorgfältig berechnender Vorbereitung und Ordnung; Holtei hätte seiner persönlichen Eigenart gemäß am liebsten alles von der Improvisation und künstlerischen Inspiration des Augenblicks abhängig gemacht.

Erst im Herbst 1834 kam Bethmanns Truppe zurück nach Magdeburg, wo Wagner gerade vier Jahre vorher im September bei seiner Schwester Klara ein paar fröhliche Tage verlebt hatte. Anfang Juli hatte in Magdeburg das elfte Elbmusikfest stattgefunden, das nach dem Bericht in Schumanns „Neuer Zeitschrift für Musik" (Band I, Nr. 29) glänzend verlaufen war. War Wagner durch die große Teilnahme an diesem Feste ermutigt, mit einem günstigen Vorurteil an die neue Stätte seines Wirkens gekommen, so mußte er sich bald gründlich enttäuscht fühlen. Nach zweijährigem Wirken faßte er in einem ohne Namensnennung an Schumann gesandten Berichte „Aus Magdeburg" (Nr. 36 vom 3. Mai 1836) seine Eindrücke in das Geständnis zusammen, er sehe deutlich, was für eine Qual es sei, in allen Nerven und Fasern Bewegung zu fühlen, und mitten in dieser Handels- und Kriegsstadt wohnen zu müssen. „Es ist hier ein sehr anständiges, vages Treiben, das nicht einmal zu einem entschiedenen Rückschritt führt, denn dieser ist doch wenigstens noch eine Bewegung, und man hätte Aussicht, auf diese Art einmal wieder in den Urstand zurückzukommen, der zur Veränderung doch recht passabel angenehm sein müßte; aber nein — es steht. — Ich hege auch das innige Vertrauen, daß es hier nie anders werden wird." Seufzte doch Bethmann selbst, er möchte „lieber Berliner Droschkengaul als Magdeburger Theaterdirektor" sein.

In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts

hatten nicht bloß kirchliche Oratorien und weltliche Konzerte, sondern auch „das musikalische Drama" in Magdeburg eifrige Pflege gefunden. Die Gründe, warum ein übereifriger Musikbetrieb in der mit Singverein, Liedertafel, Dilettantenkonzertverein und erschrecklich viel sonstigem Musikmachen beglückten Stadt nichts Erfreuliches zeitigte, entwickelten im April 1835 in Schumanns Zeitschrift (Nr. 28/29) zwei Berichte aus Magdeburgs „Musikleben", in denen manche Wendung für Wagners Verfasserschaft zu sprechen scheint. Jedenfalls geben sie ein anschauliches Bild der musikalischen Verhältnisse Magdeburgs während des ersten Jahres von Wagners Kapellmeisterschaft. Die Klage, daß die Leiter der Gesellschaften bestimmenden Einfluß auf die Konzerte hätten, kehrt humorvoll ausgeführt wieder in der unzweifelhaft Wagnerschen Schilderung, in der die Ungeduld einer in der Freimaurerloge versammelten Zuhörerschaft verspottet wird, die das Konzert nur als Verzögerungsursache der ersehnten Tafelgenüsse auffaßt. Der Gleichgültigkeit der Hauptmasse des Publikums würde die Abschaffung aller ernsten Musik überhaupt am besten entsprechen. Das — wie ein Zusatz im ersten Berichte lautet — gegenwärtig unter der Direktion des talentvollen Richard Wagner stehende Theaterorchester spiele zwar in der Oper nur mittelmäßig, woran die schlecht ausgebildeten Solosänger und der Chor schuld seien. In den Konzerten dagegen, welche die auf diese Einnahme angewiesenen Orchestermitglieder nur zu häufig geben müßten, führe es Symfonien und Ouvertüren lobenswert aus. Damit stimmt es wohl überein, daß Wagner im gleichen Monate in der Ankündigung seines Benefizkonzertes erklärte, es sei ihm nur selten im Laufe dieses Winters geglückt, „die Ausführung des Ganzen mit seinen besten Bestrebungen in Einklang zu bringen".

So übte der junge Kapellmeister an sich selber strenge Kritik. Er erlebte dafür aber auch die Genugtuung, daß nach dem zweiten Winter erklärt wurde: wenn trotz der mißlichen finanziellen Lage der Ruf des Magdeburger Theaters keinen Schaden genommen habe, so verdanke Direktor Bethmann dies dem Fleiß und Eifer, der Mitarbeiterschaft seines Dirigenten.

Es scheint, daß auch Bethmann selbst die Verdienste seines Musikdirektors zu würdigen wußte, denn trotz der fortwährenden Geldnot ließ er ihm freie Hand, bei besonderen Gelegenheiten den Chor zu verstärken, und betraute ihn, als Wagner in Abänderung seines bereits verkündeten Entschlusses fortzugehen, sich zur Beibehaltung der Kapellmeisterstelle entschloß, mit der Anwerbung neuer Opernmitglieder. Natürlich konnte er dabei nicht an die Gesangskräfte der großen Operntheater denken. Seine Werbereise ging, nachdem er zuerst Mutter und Schwestern zu Leipzig in ihrer neuen Wohnung im Hintergebäude (rechts) von Reichels Garten und Laube in Kösen besucht hatte, im Juli nach Karlsbad, Teplitz, Prag, von wo aus er brieflich mit den zu gewinnenden Sängern verhandelte, und von da nach Nürnberg, wo die Schwester Klara und ihr Gatte Wolfram wirkten, die sich beide zur Rückkehr an das Magdeburger Theater überreden ließen. Da Wagner schon in Leipzig und Würzburg Deinhardsteins Hans Sachs-Drama gesehen hatte, wird er beim ersten Betreten des von den Romantikern gleichsam neu entdeckten Nürnbergs wohl auch des biedern Meistersängers sich erinnert haben. Dauernd im Gedächtnis aber blieb Wagner dieser früheste Besuch an der Pegnitz durch den gewaltigen Eindruck, mit dem Wilhelmine Schröder-Devrient als Emmeline in Josef Weigls Oper „Die Schweizerfamilie" — Onkel Adolf hatte im Jahre nach

der ersten Wiener Aufführung (1809) Castellis Text für die Dresdner Hofoper ins Italienische übersetzt — die schon in Leipzig und Magdeburg geweckte Begeisterung für die „wahrhaft hinreißende Größe" ihrer Darstellungskunst aufs höchste steigerte. Von Hans Sachsens Nürnberg führte ihn die Werbereise, vielleicht nach einer Einkehr in Würzburg, nach Goethes Geburtsstadt und von Frankfurt nach kurzer Begrüßung seiner Lieben in Leipzig wieder nach Magdeburg zurück.

Bei seiner Rückkehr vertauschte Wagner seine bisherige Wohnung in einem Eckhause der Margaretenstraße Nr. 2, das heute die Erinnerungstafel trägt, mit einer Unterkunft im vierten Stocke des J. G. Knevelsschen Hauses am Breiten Weg Nr. 34. Die finanziellen Verhältnisse Bethmanns schienen erträglich geordnet, das Personal hatte entschiedene Verbesserung erfahren, so daß für den bevorstehenden Winter auf Erfolge der Oper zu hoffen war. Das erste Jahr seiner Magdeburger Dirigententätigkeit hatte Wagner, wohl noch unter dem frischen Eindruck der Prager Mozartfeier, am 12. Oktober 1834 mit einer Publikum und Kritik befriedigenden Aufführung des „Don Juan" eingeleitet. Wenn er als zweite Oper Bellinis „Montecchi und Capuletti" (1829) wählte, so geschah es unter dem großen Eindruck, den er noch in Leipzig von Frau Schröder-Devrients Darstellung des Romeo empfangen hatte. „Jedes Gefühl des Musikers mußte sich gegen die Anerkennung irgend eines künstlerischen Wertes der durchaus seichten und ärmlichen Musik sträuben, welche hier über ein Opernpoem von grotesker Dürftigkeit geworfen; und dennoch fragen wir einen jeden, der dies erlebte, welchen Eindruck ihm der Romeo der Schröder-Devrient gegenüber etwa dem Romeo unseres besten Schauspielers selbst im Stücke des großen Britten gemacht habe?" Doch

müssen wir bei diesem 1871 gefällten Urteile wohl unterscheiden, daß nur die Meinung über die außerordentliche Darstellerin bei Wagner unverändert geblieben war; über Bellinis Musik hatte der Magdeburger und Rigaer Kapellmeister keineswegs so ungünstig gedacht.

Im April 1835 wurde Wagner die Freude, die Schröder-Devrient auf der Magdeburger Bühne als Bellinis Romeo und Rossinis Desdemona, als Webers Agathe und Beethovens Fidelio zu sehen. Seine eigene Bewunderung für die Glut und tief erschütternde Poesie, mit der die außerordentliche Frau als Fidelio sich dem Genius Beethovens zu vermählen schien, hat Wagner später seinem Beethoven-Pilger aussprechen lassen. Aber auch die überall an Triumphe gewöhnte große Künstlerin mußte von dem jugendlichen Kapellmeister einen höchst günstigen Eindruck empfangen haben, denn sie versprach ihm, in seinem Benefizkonzert mitzuwirken, und hat trotz der von allen Seiten auf sie einstürmenden Anforderungen dies Versprechen durch Vortrag einer Szene und Arie von Rastrelli am 2. Mai 1835 auch eingelöst. In Magdeburg hatte niemand an ein solches Opfer der „hochgefeierten Madame Schröder-Devrient" geglaubt und so war Wagners Konzert, dessen Erträgnis dem bereits mit Schulden Belasteten so dringend nötig gewesen wäre, trotz des berühmten Gastes leer geblieben. Wagner hatte als zweiten Teil dieses Konzertes Beethovens „riesiges Tongemälde" „Die Schlacht von Vittoria" gewählt, im ersten eine Konzertouvertüre und die Kolumbusouvertüre von sich selbst gegeben. In einem Konzert der Magdeburger Loge am 10. Januar 1835 hatte er die Ouvertüre zu seinen „Feen" spielen lassen, nachdem er als Festspiel für den Neujahrstag eine von dem Regisseur Wilhelm Schmale verfaßte Kantate „Beim Antritt des neuen Jahres" —

das traurig Abschied nehmende alte und hoffnungsfreudige neue Jahr, nach dem Vorbilde von Goethes „Paläophron und Neoterpe" — unter Zuhilfenahme das Andante-Themas aus seiner C-Dur-Symfonie in raschem Wurfe komponiert hatte. Die Ouvertüre (C-Moll) und die beiden Chorsätze gefielen bei der Theatervorstellung so gut, daß das Spiel am 3. Januar in der Loge wiederholt werden mußte. An Wagners sechzigstem Geburtstag sollte die Musik mit einem von Peter Cornelius neu dazu gedichteten Texte als „Künstlerweihe" zusammen mit Geyers Lustspiel im alten Bayreuther Opernhause aufs neue ertönen. Die Feen- und Kolumbusouvertüre brachte der wackere Pohlenz auch dem Publikum der Gewandhauskonzerte zu Gehör, ehe Mendelssohn am 16. April 1835 die Entlassung des verdienten Orchesterleiters erzwang, womit auch die Ausschließung Wagnerscher Musik aus den Gewandhauskonzerten begann.

Aus den in Magdeburg von Wagner geleiteten Opernaufführungen verdienen außer den bereits erwähnten noch hervorgehoben zu werden: Marschners Templer und Jüdin, Cherubinis Wasserträger, den er auch in Riga wieder einstudierte, Spohrs Jessonda, Bellinis Norma, Aubers Maurer und Schlosser, Fra Diavolo und Lestocq, und als eines der ältesten deutschen Singspiele Johann Schenks Dorfbarbier (1796), den Wagner auch in Paris als vortrefflich charakteristisches Musikstück rühmte. Schon nach dem ersten Winter war die Magdeburger Kritik voll des Lobes für den unermüdlichen Fleiß und die emsige Tätigkeit des Musikdirektors gewesen. Magdeburg habe einen Spielplan „wie ein Hoftheater ersten Ranges gehabt, und Aufführungen, die nur da manchen Wunsch unerfüllt ließen, wo der Mangel an ausreichenden Mitteln den Flug des jungen Aars hinderte". Nach dem zweiten

Winter gestand Wagner selbst: „Bemühungen, Glück und Zufall brachten hier zuletzt ein so vortreffliches Opernensemble zusammen, daß man es für uns nicht besser wünschen konnte", ein tüchtig hergestelltes Ensemble habe durch sein Zusammenwirken wahre Kunstgenüsse geboten. War doch der junge, gewandte Musikdirektor nicht bloß mit Geist und Geschick dabei, sondern auch von dem Reiz der Neuheit befeuert. Die praktische Anwendung seiner ernsten musikalischen Kenntnisse auf die Dirigentenfunktion machte ihm nach der Würzburger Vorschule keine Schwierigkeit. „Der wunderliche Verkehr mit Sängern und Sängerinnen hinter den Kulissen und vor den Lampen entsprach ganz und gar meiner Neigung zu bunter Zerstreutheit. Ich nahm die frisch und unmittelbar wirkende leichte Kunst feurig in mich auf, um sie in meiner Weise ebenso feurig wiederzugeben. Mein Weg führte mich zunächst geradeswegs zur Frivolität in meinen Kunstanschauungen. Das Einstudieren und Dirigieren jener leichtgelenkigen französischen und italienischen Modeopern, das Pfiffige und Protzige ihrer Orchestereffekte machte mir oft kindische Freude, wenn ich vom Dirigierpulte aus links und rechts das Zeug loslassen durfte. So durchlebte ich selbst in den engen Verhältnissen, in denen ich mich damals bewegte, die Geschichte des Zeitgeistes, wie er in den künstlerischen und literarischen Erscheinungen um mich herum zu charakteristischem Ausdrucke kam."

Wagner bringt im Rückblicke auf diese Magdeburger Zeit seinen künstlerischen Leichtsinn, der sich für die Musik als flimmernde, prickelnde Unruhe, für das nächste, greifbare Leben als Genußsucht kundgab, in unmittelbare Beziehung zur Schließung seines ersten Ehebundes. Schiller gedenkt einmal, nachdem er in Lotte von Lengefeld die edle Genossin gefunden hatte, der erbärmlichen Theater-

liebschaften, deren Torheit in Mannheim auch ihn heimgesucht hätte. Wagner schlug sich in jugendlicher Unbesonnenheit in Fesseln, betreff deren er 1840 in seinem Tagebuch zwar bekennt, daß die Geliebte ihm „ein Weib voll Güt' und Tugend" geworden sei, das er nicht entbehren möchte;

„Doch denke ich zehn Jahr zurück,
So macht' ich's doch gescheidter."

Christiane Wilhelmine Planer, die Wagner als erste Liebhaberin des Magdeburger Schauspiels kennen lernte, war die dritte Tochter eines Mechanikers Gotthilf Planer in Dresden. Durch die Schauspielerin Elise Mevius, die vom 1. Mai 1828 bis 1. Dezember 1833 dem Dresdner Hoftheater angehörte, wurde Minna veranlaßt, sich für die Bühne auszubilden, wobei sie zuletzt auch den Unterricht Emil Devrients, der am 1. April 1831 seine Dresdner Stelle antrat, genossen haben soll. Devrient soll dem lieben, charmanten, hochgebildeten Mädchen eine große Zukunft als Schauspielerin prophezeit haben. „Ein sehr gefälliges Äußere, Grazie in der Haltung, ein belebtes Mienenspiel" ließen sie noch einem Rigaer Kritiker als eine sehr ansprechende Bühnengestalt erscheinen. Doch hatte sie schon zwei Jahre ohne sonderlichen Erfolg auf kleineren Provinzbühnen gespielt, als sie von Bethmann nach Magdeburg berufen wurde. Wagner soll die Bekanntschaft der „bildschönen" Schauspielerin im November 1834 gemacht haben, als er sie dienstlich besuchte, um sie zur Übernahme einer kleinen Opernrolle zu bewegen, die er ihr dann einstudierte. Am 4. Januar 1835 schrieb er an seinen Bruder Albert, daß er Minna Planer, das einzige weibliche Wesen, das ihm bis jetzt auf der Welt Interesse eingeflößt hätte, heiraten werde, wenn sie ihn wolle. In Magdeburg galten die beiden bald als ver-

lobt, doch soll Minna das Drängen ihres eifersüchtigen Werbers erst im November 1835 erhört haben. Wegen einer ihr verweigerten Rolle hatte Demoiselle Planer Magdeburg plötzlich verlassen, um am Königstädtischen Theater in Berlin Verwendung zu finden. Ein leidenschaftlicher Brief Wagners, in dem er drohte, sich dem Trunk zu ergeben und so schnell als möglich zum Teufel zu gehen, bestimmte Minna, als Braut Wagners nach Magdeburg zurückzukehren.

Wie Frau Minna Wagner in Paris in rühmenswertester Weise treu und standhaft die äußerste Not zu tragen und durch ihr ruhiges, leidenschaftsloses Wesen soviel wie möglich zu lindern wußte, so soll sie auch schon in Magdeburg durch das Opfer eines Armbandes die Freigabe der vom unbezahlten Kopisten mit Beschlag belegten Orchesterstimmen des „Liebesverbots" erwirkt und im Verein mit ihrem Bräutigam bei reichen Magdeburgern Bittgänge gemacht haben, um „den Magdeburger Kunststall und seine Insassen" durch Aufbringung einer größeren Summe zusammenzuhalten. Aber auf die Dauer war der schwankenden Direktion des gutmütigen Bethmann nicht „aus dem Sumpfe" zu helfen. „Den unglückseligsten aller abgebrannten Direktoren" nannte Bethmann sich selber, als er Karoline Bauer bat, ihn durch ihr Gastspiel „mal wieder rechtschaffen flott zu machen", wenn's auch nicht für lange sein würde. Nachdem die Gehälter schon vorher nur unregelmäßig und unvollständig gezahlt worden waren, erklärte Bethmann in der zweiten Märzhälfte seine völlige Zahlungsunfähigkeit. Für Wagner war dies ein um so härterer Schlag, als ihm zur Deckung der Kosten seiner vorjährigen Dienstreise die Benefizvorstellung seiner neuen Oper, an der er den ganzen Winter über eifrigst gearbeitet hatte, zugesagt war. Hatte

sich aber zwischen dem Kapellmeister und den Sängern in dem rückwärtigen Zimmer der Weinstube von Dankwarth und Richter, dem „Herzvater", in fröhlichem Kneipen ein kameradschaftliches Verhältnis ausgebildet, so sollte sich dies nun auch in künstlerischem Zusammenhalten bewähren. Ihrem Dirigenten zuliebe studierte die im Auseinandergehen begriffene Operngesellschaft in zehn Tagen noch das neue Werk ein. Vielleicht noch glücklicher als sein Schöpfer selber war die Mutter in Leipzig darüber, daß nach dem schnöden Verhalten der Leipziger Direktion gegen die „Feen" nun eine neue Oper ihres Richards auf der Bühne erscheinen sollte. Sie versprach, zur Aufführung nach Magdeburg zu reisen. „Ich komme, und freue mich recht von Herzen auf dich, dann auch auf deine Oper, aber da schlägt das Herz der Mutter ängstlich. Wie es auch komme, es heißt genug: du hast eine Oper geschrieben und nicht aufgeführt, eine zweite geschrieben und aufgeführt, also einen großen Schritt vorwärts getan." Dem armen Verfasser war es am Ende lieber, daß die liebe Mutter schließlich doch nicht zum „Liebesverbot" kommen konnte, als am Dienstag, den 29. März 1836 zum ersten Male eine Oper von ihm die Feuerprobe der Aufführung zu bestehen hatte.

Wagner hat aus seinen unveröffentlichten „Lebenserinnerungen" den „Bericht über eine erste Opernaufführung" in seine Schriften aufgenommen. Aber der Bericht, demgemäß die zum Ersatz für seinen nicht bezahlten Gehalt am 30. März zu wiederholende Oper durch eine Prügelei zwischen den Sängern den zwei erschienenen Zuhörern nicht mehr vorgeführt werden konnte, dürfte doch etwas humoristisch gestaltet und nicht gerade wörtlich zu nehmen sein. Daß das Fehlen eines Textbuches — die Kosten für dessen Druck waren nicht aufzutreiben — dem

Publikum das Verständnis erschwerte, wird freilich den Tatsachen entsprechen, obwohl man den „Arienbüchern", wie der offizielle Titel an der Berliner Hofoper noch bis Ende der siebziger Jahre lautete, damals noch nicht soviel Bedeutung schenkte, wie es seit dem Eindringen von Wagners reformatorischen Opern üblich wurde.

In dem unmittelbar nach der Uraufführung von Wagner selbst für die Schumannsche Zeitschrift verfaßten Berichte heißt es: „Das Malheur war schon eingetreten, die Oper in der Auflösung, und nur mit Qual und Not konnte der Komponist diese Oper noch in der größten Eile einstudieren. Die Aufführung war also übereilt und übers Knie gebrochen; die Leute auf dem Theater konnten noch zu wenig auswendig. So viel aber weiß ich, daß diese Oper, wenn es dem Komponisten glückt, sie an guten Orten aufführen lassen zu können, durchdringen wird. Es ist Viel darin, und was mir gefällt, es klingt Alles, es ist Musik und Melodie drin, was wir bei unsern deutschen Opern bis jetzt so ziemlich suchen müssen." Mit der Anbringung an andern Orten sollte es aber dem durch das erste Mißlingen keineswegs entmutigten Verfasser leider nicht glücken. Der Leipziger Theaterdirektor fand die Dichtung zu frivol. Und weder an der Königstädter Bühne in Berlin, wo einige der bei der Magdeburger Aufführung beteiligten Sänger Wagners Bemühungen unterstützten, wurde mit dem Versprechen der Annahme Ernst gemacht, noch konnte die an einem Pariser Theater bereits in die Wege geleitete Vorstellung verwirklicht werden. Wagners „Liebesverbot" ist nach jenem Abende in Magdeburg niemals mehr zu Gehör gebracht worden. Aber auch für seinen Schöpfer selbst war in Magdeburg nicht länger seines Bleibens. Gerade im Augenblicke, da der Bräutigam so dringend eine feste

Wohnstätte und Tätigkeit ersehnte, sah er, dem durch die Verschärfung seines Zwiespalts mit dem feindlich gesinnten Schwager Brockhaus auch ein längerer Aufenthalt in Leipzig unmöglich gemacht wurde, sich aussichtslos der Weltgunst überlassen, „dem wüsten Spiel auf Vorteil und Gefahr".

Nach dem Gemälde von Clementine Stocker-Escher
(1853)

6. Die ersten Opern und frühesten schriftstellerischen Versuche

Seinen ältesten Operntext, von dem eine Kunde auf uns gekommen ist, verfaßte Wagner während seines ersten Aufenthalts in Prag im Herbst 1832. Ein Jahrzehnt später wußte er selbst nicht mehr, woher ihm der mittelalterliche Stoff zu der Oper „Die Hochzeit" gekommen sei. Da Rosalie sich mit der Dichtung nicht befreunden konnte, unterwarf sich Richard dem Urteil der bühnenkundigen Schwester und brach die bereits begonnene musikalische Ausführung am 5. Dezember ab, obwohl Weinlig sich erfreut zeigte über das Septett, das der im Rhythmus energischen, in der Melodie höchst unwagnerischen Maestoso-Einleitung und dem üblichen Eingangschore folgte.

Den tragischen Inhalt hat Wagner kurz skizziert: „Ein wahnsinnig Liebender ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Braut seines Freundes, worin diese der Ankunft des Bräutigams harrt; die Braut ringt mit dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgibt. Bei der Totenfeier sinkt die Braut mit einem Schrei entseelt über die Leiche hin." Diese Inhaltsangabe beschränkt sich auf die Schlußkatastrophe, ohne die für Wagners dichterische Entwickelung bedeutsamsten Momente zu erwähnen. Zwar wahrt Ada, die unselige Braut, dem ihr bestimmten Gatten die Treue; aber wenn sie an Kadolts Leiche selber sterbend zusammenbricht, wird es doch unverkennbar, daß sie den Toten geliebt hat. Und die wenigen aus der nun in England

schlummernden Handschrift bekannt gewordenen Bruchstücke bestätigen diese Vermutung. Mit dem Vermählungsfeste Adas, Hadmars Tochter, mit dem Königssohne Arindal wird zugleich die Versöhnung der von alters her in Fehde stehenden Familien Hadmars und Moralds „nach langem Kampf, nach blut'gem Streit" gefeiert. Moralds Sohn Kadolt (Baß) hat sich mit seinem Freunde Admund (Tenor) dazu eingefunden, aber als ein düsterernster Gast. Nicht Verrat, wie sein treuer Gefährte, fürchtet er,

„Von Haß ist leer mein Busen,
Doch etwas anderes hat ihn ersetzt."

Die Liebe zwischen den Sprossen feindlicher Geschlechter war schon in Wagners großem Trauerspiele das Hauptmotiv. Wie Romeo und Julia sich auf dem Feste sehen, nachdem die Hand der Tochter Capulets soeben einem Bewerber zugesprochen worden ist, fühlen Kadolt und Ada bei Adas Hochzeit mit einem andern sich zueinander beim ersten Blicke hingezogen. Im wörtlichen Anklange an Sentas spätere Frage: „Mein Vater, sprich, wer ist der Fremde?" ruft Ada nach dem Heraustreten aus der Burgkapelle beim Anblick des in der allgemeinen Freude trübe zur Seite stehenden Kadolt aus: „Mein Gatte! sprich, wer ist der fremde Mann?" Und in dem nun folgenden Septett, in dem Adas Vertraute Kora (Koloratursängerin) ihre verschmähte Liebe zu Arindal gesteht, klagt der von Adas Reizen hingerissene Kadolt:

„O wär ich nimmer hierher gezogen,
O hätt' ich nimmer dies Fest geseh'n!
Dies Fest verspottet meine Schmerzen,
Der Jubel höhnt frech meine Qual!",

während Ada, „von dem sehnenden Blick des fremden Helden getroffen", in einer an Senta gemahnenden Ergriffenheit bekennt:

„Wie wunderbar und unbegreiflich
Erscheint mir seine Gegenwart.
Wie ahnungsvoll und, ach, wie ängstlich
Erfaßt sein Wesen mich, sein Blick."

Wenn sie trotz dieses Gefühls dem ungeliebten Gatten treu bleibt, Kadolt in Freundschaft für Arindal seine Leidenschaft zu unter-

drücken sucht, so erliegen die unseligen Liebenden wie Tristan und Isolde dem täuschenden Truge der glänzenden Tageswelt und büßen die Verleugnung ihres tiefsten Fühlens mit ihrem Leben.

Da Wagner von einer mittelalterlichen Quelle spricht, könnten verwandte Züge vermuten lassen, daß es dieselbe war, aus der Graf Platen für sein tragisch endendes Schauspiel „Der Hochzeitsgast" schöpfte. Von Glasenapp wird auf die Ossianische Färbung der alliterierenden Namen Ada, Arindal und Admund, Kadolt und Kora aufmerksam gemacht; die ersten beiden kehren in den „Feen" wieder; Morald klingt wieder an im Namen von Tristans Gegner Morold. Ossians im achtzehnten Jahrhundert so eifrig bewunderte Gesänge wurden auch in Wagners Jugendtagen noch viel gelesen. Der schwermütige Kadolt gemahnt an Byronsche Helden. Auffallend ist übrigens eine von Wagner vielleicht nicht gerne zugestandene Ähnlichkeit. Als er „Die Hochzeit" dichtete, hatte er soeben in Wien Herolds erfolgreichen „Zampa" gesehen. Auch in der französischen Oper steigt, als Gräfin Kamilla den nur ihres Vaters wegen angenommenen Gatten im Brautgemach erwartet, der von ihr geliebte Alfonso durch das Balkonfenster herein, und Kamilla weist, ihrem ehelichen Schwur getreu, den eingedrungenen, im Herzen von ihr ersehnten Bewerber zurück. Auch das im Nebentitel des „Zampa" bereits angedeutete Motiv der „Marmorbraut", die wieder lebendig werdende — bei Herold allerdings zur Strafe des Frevlers Leben gewinnende — Statue, könnte Wagner eine Anregung gegeben haben, als er für seine zweite Oper die in der Vorlage erzählte Metamorphose in eine Schlange durch die Verwandlung in Stein ersetzte.

An die grausige Dichtung der „Hochzeit" erinnern in der ihr unmittelbar folgenden dreiaktigen romantischen Oper „Die Feen", wie eben erwähnt, die gleichen, alliterierenden Namen des Liebespaares Ada und Arindal, neben denen auch der Name Moralt in beiden Opern auftaucht. Die Quelle seiner Feendichtung, der eine weit über das Jugendwerk selbst hinausreichende Bedeutung zukommt, hat Wagner selbst genannt. Nach Karlo

Gozzis tragikomischem Märchen „Die Frau als Schlange" habe er sich selber den Operntext gemacht. Daß von den theatralischen Fabeln des venetianischen Grafen Gozzi (1720—1806), denen Schiller 1802 seine „Turandot" entnahm, gerade die sonst in Deutschland wenig beachtete Dichtung „La Donna Serpente" schon 1806 von dem Berliner Kapellmeister Friedrich Heinrich Himmel (1765 bis 1814) zu einer Oper „Die Sylphen" verarbeitet worden war, wird Wagner schwerlich bekannt gewesen sein. Gewiß aber hatte schon der Knabe, noch ehe er durch Tieds und Hoffmanns Anpreisung auf den die nationalen Komödienmasken und Märchen genial wieder belebenden Italiener hingewiesen wurde, seines Oheims Verdeutschung von Gozzis „Il Corvo" (Leipzig 1804) mit Begeisterung gelesen. Adolf Wagner hat dann noch einmal in seiner Didaskalie (s. S. 96f.) das Lob Gozzis verkündet, der „die Komödien wieder aus der Alltäglichkeit und Trivialität in die Region der leichten Phantasie" erhoben habe. Zu dem leichten Stoffe seiner dramatischen Feenmärchen bilde die alltägliche Wirklichkeit, die er witzig, harmlos und gemütlich ironisiere, einen sehr guten Gegensatz.

Eben den von Adolf Wagner und 1814 auch von Grillparzer übersetzten „Raben" erklärte E. Th. A. Hoffmann für eines der unstreitig schönsten Gozzischen Märchen, als er 1819 bei Zusammenstellung seiner „Serapionsbrüder" nach den beiden ersten musikalischen Novellen den Dialog „Der Dichter und der Komponist" einschaltete. Die hier zwischen Ludwig (Hoffmann) und seinem Freunde Ferdinand (Hitzig) gepflogenen Erörterungen über die schwere Aufgabe, nach Hoffmanns Bedingnissen „das musikalische Drama zu formen", sind nicht bloß im allgemeinen für die allmähliche Entwicklung der Ideen über eine Opernreform höchst bedeutend, sie sind im besonderen

von entscheidendem Einflusse auf Wagners Dichten geworden. Denn wie er in den „Feen" den Ratschlägen des von ihm eifrig gelesenen musikkundigen Meistererzählers folgte, so ist er nach der Episode des „Liebesverbotes" und der historischen Operntexte dauernd zu Hoffmanns Grundsätzen zurückgekehrt, die für den „Parsifal" nicht minder als für die „Feen" zutreffend erscheinen. Hoffmann, der 1816 selber eine Oper „Undine" in Berlin zur Aufführung brachte und dafür Webers Lob erntete, erklärt in dem Dialog die romantische Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reich der Romantik sei die Musik zu Hause. Aber eine wahrhaft romantische Oper dichte bloß der geniale, begeisterte Dichter; nur auf seinem Fittig vermöchten wir uns über die Kluft zu schwingen, die uns von den wunderbaren Erscheinungen des Geisterreichs trenne. „Einheimisch geworden in dem fremden Lande glauben wir an die Wunder, die als notwendige Folgen der Einwirkung höherer Naturen auf unser Sein sichtbarlich geschehen und alle die starken, gewaltsam ergreifenden Situationen entwickeln, welche uns bald mit Grausen und Entsetzen, bald mit der höchsten Wonne erfüllen. Es ist die Zauberkraft der poetischen Wahrheit, welche dem das Wunderbare darstellenden Dichter zu Gebote stehen muß; denn nur diese kann uns hinreißen. In der Oper soll die Einwirkung höherer Naturen auf uns sichtbarlich geschehen und so vor unsern Augen sich ein romantisches Sein erschließen, in dem auch die Sprache jenem fernen Reiche entnommen, d. h. Musik, Gesang ist, ja wo selbst Handlung und Situation in mächtigen Tönen und Klängen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreißt. Auf diese Art soll die Musik unmittelbar und notwendig aus der Dichtung entspringen." Der herrliche Gozzi aber habe in seinen dramatischen Märchen die an den Operndichter

zu stellenden Forderungen erfüllt, und Hoffmann findet es unbegreiflich, daß diese reiche Fundgrube vortrefflicher Opernstoffe bis jetzt nicht mehr benutzt worden sei. Das Bearbeiten dieser Gozzischen Märchendramen erklärte Hoffmann freilich in einem zweiten, gleichzeitigen Dialoge, den „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors" für eine mißliche Sache, die sogar einem so großen Dichter wie Schiller bei der „Turandot" nicht gelungen sei.

Wagner hatte diese Worte seines Lieblings Hoffmann sich tief eingeprägt, als er daran ging, aus Werthes' Prosaübertragung, neben der er vielleicht auch den mit dem italienischen Original so wohlvertrauten Onkel zu Rate zog, sich einen romantischen Operntext zu zimmern, dessen durchweg reimlose, längere und kürzere jambische Zeilen hart und ohne den sprachlichen Wohlklang sind, wie ihn dann die Holländerdichtung aufweist. Noch siebzehn Jahre später wußte Wagner sich Rechenschaft darüber zu geben, was ihn an Gozzis Märchen lebhaft angesprochen habe und was ihm als das Wichtigste in der Umdichtung erschienen sei: „Eine Fee, die für den Besitz eines geliebten Mannes der Unsterblichkeit entsagt, kann die Sterblichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen, deren Nichtlösung von seiten ihres irdischen Geliebten sie mit dem härtesten Lose bedroht; der Geliebte unterliegt der Prüfung." Wir erkennen sofort die Verwandtschaft dieses Motivs mit dem Lohengrinmythus, in dem — wenigstens nach Wagners Auffassung— der überirdische Held des geliebten Weibes wegen auf Glanz und Wonne verzichten will, dieses aber die ausbedungene Prüfung nicht besteht und durch Übertretung des Verbots den Gatten verscheucht. Daß Wagner die von ihrem Gemahl verkannte Fee statt in eine Schlange in einen Stein verwandelt und die Entzauberung statt durch einen Kuß durch des Ge-

liebten sehnsüchtigen Gesang, das Mittel des Monteverdeschen und Gluckschen Orpheus zur Wiedergewinnung Eurydikes, erfolgen läßt, war durch Rücksicht auf das Bühnenbild und das der Oper natürlichste musikalische Hilfsmittel bedingt. Die Erinnerung an die ebenfalls unter Musik erfolgende Wiederbelebung der scheinbaren Statue in Shakespeares „Wintermärchen", in dem der König ja auch durch Mangel an Vertrauen das hehrste Weib verloren hat, mag Wagner bei seiner Umbildung der von Gozzi beliebten Metamorphose mit vorgeschwebt haben. Als ein wichtiges Moment seiner eigenen ganzen Entwickelung dünkte Wagner aber nicht diese äußerliche, sondern eine andere Abweichung von Gozzi. Bei diesem entläßt der Feenkönig die entzauberte Chereſtani — den Namen hat Raimund für die liebende Fee in seinem „Verschwender" benutzt — aus dem Grabmal, um an König Farruskads Seite weiter zu leben. Bei Wagner verwandelt sich die unterirdische Kluft nach der Belebung des kalten Steins in den Feenpalast und der Feenkönig verkündet Arindal:

„Du Sterblicher drangst ein in unser Reich,
Und die unendliche Gewalt der Liebe
Verlieh dir jene hohe Kraft, die nur
Unsterblichen zu eigen ist verlieh'n!
So wisse denn: durch deine Schuld als Mensch
Bleibt Ada jetzt unsterblich, wie sie war;
Doch, der sie uns mit Götterkraft entwunden,
Ist mehr als Mensch, — unsterblich sei, wie sie!"

Das Herabsteigen der Göttin ins irdische Leben konnte Wagner und zwar wohl mehr sein Gefühl als sein Denken, nicht befriedigen. Statt der sensualistischen Auffassung fordert er das Emporheben des sehnsuchtsvoll strebenden Sterblichen in das Geisterreich. Wenn er auch unter dem Banne des herkömmlichen versöhnlichen Opernausgangs

mit seinem Chantez et Dansez noch einem tragischen Schlusse ausweicht, so kann ihm doch die Wiederherstellung des früheren Zustandes nach siegreichem Überstehen der Prüfung nicht genügen. Indem Arindal die Geliebte aus dem Banne erlöst, erlöst er zugleich sich selbst vom Truge und Schwanken des Erdenlebens. Wie der Holländer mit Senta, Tannhäusers erlöster Geist mit Elisabeths Seele, in „Siegfrieds Tod" Brünhilde mit Siegfried, so steigt auch schon Arindal mit Ada durch Liebe gereinigt und erlöst vom Erdenstaub in die Unsterblichkeit empor.

Eine Vertiefung in den ganzen betreffenden Sagenkreis, wie sie Wagners späteren Dichtungen voranzugehen pflegte, hat bei Umgestaltung des Gozzischen Theaterstückes nicht stattgefunden. Es erübrigt sich deshalb auch, der nahen Verwandtschaft des Märchens mit der Melusinensage und einer möglichen Urverwandtschaft mit indischen Legenden von Ehen zwischen Sterblichen und Himmlischen weiter nachzugehen. Der junge Tondichter, den es drängte, zur musikalischen Ausführung seiner Arbeit zu kommen, suchte offenbar die Textunterlage rasch herzustellen und ist deshalb abhängiger von seiner Vorlage geblieben, als gut war. Die Selbstironie, mit welcher Graf Gozzi von der Bühne selbst herab die Bühnenvorgänge zum Teil lächerlich macht, mußte Wagner natürlich völlig ausmerzen. Die stehenden komischen Masken des Italieners, den Pantalon, Tartaglia, Truffaldin, Brighella ersetzte er durch den einzigen Knappen Gernot, der, etwa wie Webers Scherasmin dem Hüon, seinem König Arindal zur Seite steht, dafür aber auch eine Geliebte, Drolla, erhält, so daß das herkömmliche komische Dienerpaar — Papageno und Papagena — eine Eifersuchtsszene und Versöhnung vorführen kann. Nicht vorteilhaft erweist sich die Beibehaltung des Bezirs Togrul und der Königsschwester Kanzade, bei Wagner Morald und Lora, als zweiten Liebespaares, da die Haupthandlung doch keine Teilnahme für diese Nebenpersonen aufkommen läßt. Die übertreibenden Schlachtberichte der Mohrenkämpfe waren nur für die mit Ariost vertrauten italienischen Zuschauer berechnet und mußten selbstverständlich in Weg-

fall kommen. Wagners angeborene Begabung für dramatischen Aufbau zeigt sich dagegen, indem er die bei Gozzi schon im ersten Aufzug erfolgende Prüfung Arindals durch die vorgebliche Verbrennung der Kinder durch die eigene Mutter in den zweiten Aufzug verlegt und so in rascher Folge aufeinander die fürchterlichen Geschehnisse auf den Liebenden einstürmen läßt, um ihn zur Verfluchung der scheinbaren Verräterin zu bewegen. Ebenso ist es eine Verbesserung, daß sich des Königs Verzweiflung in den Siegesjubel des zweiten Finales, von dem sich der Tonsetzer große Wirkung versprach, mischt, wie Telramunds Verzweiflung im Finale des ersten Lohengrinaktes mit hineintönt. Den bei Gozzi schon im zweiten Akt stattfindenden Abgang des Königs zur Rettung der Gattin läßt Wagner erst im dritten erfolgen nach Einlegung einer möglicherweise Auftritten in Kalidasas „Sakuntala" oder „Urvasi" nachgebildeten Wahnsinnsszene (vgl. S. 19), in deren Dichtung wie Vertonung wir schon Züge des echten Wagners zu erkennen vermeinen. Höchst ungeschickt dagegen ist die Beibehaltung der beratenden Stimme des dem Tiflifer Königshause — die räumliche Festlegung der Handlung hat Wagner beseitigt — befreundeten Zauberers Groma.

Für die Musik der „Feen" hat Wagner selbst außer Beethoven als Vorbilder bezeichnet die herrschende romantische Oper Webers und auch Marschners, dessen Werke er gerade während der Entstehung der Arbeit in Leipzig und Würzburg näher kennen lernte. Für die Behandlung der Singstimmen holte er in Würzburg auch den Rat seines Bruders Albert, als erfahrenen Praktikers, ein, der schon bei diesem ersten Werke „die später Mode werdende Klage über die Unausführbarkeit des Gesanges" voraussagte, indessen gleich tröstend hinzusetzte, die Wirkung werde nicht ausbleiben, sobald ein Sänger mit der nötigen geistigen Auffassung die Schwierigkeit zu überwinden suche. Der Verfasser selbst war am meisten mit den „Ensembles" zufrieden. Wenn bei einer geschichtlichen Betrachtung von

Wagners Entwicklungsgang „Die Feen" mit ihren romantischen Vorbildern verglichen werden, so erscheint das Erstlingswerk des jungen Leipzigers den gleichzeitigen Opern Marschners wohl ebenbürtig und bleibt an manchen Stellen hinter Webers „Oberon" nicht allzu weit zurück. In der Sicherheit, mit der Wort und Melodie ohne Verletzung des Sprechtons sich vereinigen, übertrifft Wagner nach Reimanns Untersuchung schon hier seine Vorgänger. „Alle Verwandlungen vollziehen sich genau dem Gange des Orchesterritornells entsprechend; das Orchester wird bereits die Tonsprache, die das Unaussprechliche, den lyrischen Empfindungsgehalt des Dramas auszudrücken bestimmt ist. Melodik, Harmonik und Orchesterklangfarbe wirken zusammen, um der Grundstimmung der Szene einen vollkommen entsprechenden Ausdruck zu geben. So entwickelt sich allmählich aus einer charakteristischen Orchesterbegleitung ein selbständig charakterisierendes Orchester, dem nur noch die besondere motivische Beziehung zu den Hauptstützpunkten der Handlung fehlt." Die Ouvertüre baut sich nach dem Vorbilde Mozartscher Ouvertüren aus den bedeutendsten Themen der Oper auf.

Tritt auch das konventionell Opernhafte zu stark hervor und machen sich die Einwirkungen der Vorbilder teilweise bis zum Zurückdrängen der persönlichen Eigenart des Tonsetzers geltend, so ist das an musikalischer Erfindung reiche Werk doch als Ausgangspunkt von Wagners ganzem Schaffen ungemein wichtig. Dem mit Begeisterung solches Werk erzeugenden Ton- und Wortdichter geschah das empörendste Unrecht durch die Zurückweisung der durchaus lebensfähigen kraftvollen Jugendarbeit, die auch in den vierziger Jahren noch einen ehrenvollen Platz im Spielplan der deutschen Oper eingenommen hätte. Klagte doch Wagner selbst 1838 in einem Briefe an Lewald,

er fühle es deutlich in sich, daß er schon Gott weiß was alles geschaffen hätte, wenn ihm nur einmal die Tür geöffnet würde. Andere Dichter und Musiker haben es nicht unter ihrer Würde gehalten, nach Festigung ihres künstlerischen Ansehens auch ihre erst unbeachtet vorübergegangenen Jugendversuche nachträglich zur Aufführung zu bringen. Der Schöpfer des „Rienzi" hätte ziemlich sicher sein können, für die „Feen" mehr Verständnis bei der Masse des Publikums zu finden als mit dem „Holländer" und „Tannhäuser". Aber dem rastlos nach höheren Höhen strebenden Wagner ist niemals der Gedanke gekommen, seinem Erstlingswerke nachträglich die ihm gebührende Genugtuung zu verschaffen. Erst am 29. Juli 1888 haben „Die Feen" in München ihre Uraufführung erlebt, nun freilich zu spät, um noch eine dauernde Stellung im Spielplan zu erringen. Einzig Prag folgte dem von der Münchener Hofoper gegebenen Beispiele.

Als Wagner 1866 seinem königlichen Schutzherrn die Partituren der „Feen" und des „Liebesverbotes" widmete, hat er das zweite Werk ohne weiteres eine Irrung und Jugendsünde genannt. Nur weniges von Musik und Dichtung des „Liebesverbotes" ist bisher veröffentlicht worden, aber Wagner selbst hat in der „Mitteilung an meine Freunde" erklärt, wer dessen Komposition mit jener der „Feen" zusammenhalten würde, „müßte kaum begreifen können, wie in so kurzer Zeit ein so auffallender Umschlag der Richtungen sich bewerkstelligen konnte". Wenn er in der Erinnerung die Einwirkung des „jungen Literaturdeutschlandes" dafür in erster Reihe verantwortlich machte, so ist doch festzustellen, daß der Beginn von Wagners Verbindung mit Laube schon zur Zeit der „Feendichtung" erfolgte. Den „in ziemlich sorgfältigen Versen", ja, im Gegensatz zu den „Feen" sogar durchaus in

Reimen ausgeführten Text des „Liebesverbots" hat Wagner allerdings Laube zur Prüfung vorgelegt und die Zustimmung des jungdeutschen Parteihäuptlings gefunden. Wagner war, wie sein Aufsatz über die deutsche Oper zeigt, durch die blendenden Erfolge Aubers, Bellinis, Herolds gegen „Die deutsche Oper" mißtrauisch geworden, da sie nicht „das wahre, warme Leben, wie es ist", zu packen verstehe. Dem heiligen Ernste seines ursprünglichen Empfindungswesens war, „durch die Lebenseindrücke genährt, eine kecke Neigung zu wildem, sinnlichen Ungestüme, zu einer trotzigen Freudigkeit, die jenem auf das Lebhafteste zu widersprechen schien", entgegengetreten. Die Einflüsse der modernen französisch-italienischen Oper und das heftig erregte sinnliche Empfindungsvermögen des jugendlichen Kapellmeisters trafen zusammen, um der Musik des „Liebesverbots" einen von den „Feen" grundverschiedenen Charakter zu verleihen. Als dessen Ouvertüre einmal in Paris aufgeführt wurde, urteilte ein französischer Kritiker: „Von der ersten Note an fühlt ihr sie von französischem Geiste durchdrungen. Da ist alles lebhaft, klar, mit fortreißend. Keine überraschenden Harmonien, keine gewagten Übergänge; in lichtvoller Fülle pulsiert die Melodie durch die ganze Partitur." Der feurig-kecken Melodie des Karnevalliedes, die von Kastagnetten und Tamburinen nach dem Muster der Auberschen „Tarantella" unterstützt wird, steht ein hinter der Szene gesungenes Salve Regina der frommen Schwestern des Elisabethinerinnenklosters gegenüber, in dessen von Glasenapp mitgeteiltem Thema (sechs Takte) mit unverkennbarer Deutlichkeit ein Vorklang der Gnademelodie aus „Tannhäuser" ertönt. Isabellas Arie dagegen ist in der Melodie so unwagnerisch, im Texte so unshakespearisch wie nur möglich.

Und doch war es, da Wagner die Verkörperung durch

die Schröder-Devrient vorschwebte, gerade Isabellas Gestalt, von der er sich zu Shakespeares Tragikomödie hingezogen fühlte. Den Nebentitel „Die Novize von Palermo" trägt die Oper freilich nur, weil die Magdeburger Zensur den Namen „Das Liebesverbot" auf den Theaterzettel nicht gestattete. Shakespeares „Maß für Maß", vermutlich um 1604 herum in der Zeit seiner düstersten Weltbetrachtung entstanden, ist zwar bereits 1777 von Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg gespielt worden, hat sich aber auf der deutschen Bühne nicht einzubürgern vermocht, wie auch außer Wagner nicht ein einziger Musiker sich an das Stück heranwagte. Wohl gehört es zu Shakespeares großartigsten und tiefsten Schöpfungen, wie Isabella zu seinen herrlichsten Frauengestalten; aber das moderne Anstandsgefühl, das frivolen Possen gegenüber so ungemein dehnbar und verträglich ist, glaubt es seiner Würde schuldig, an der rücksichtslos herben Darstellung des britischen Dichters Anstoß zu nehmen.

Im Wien des Herzogs Vincentio hat die Sittenlosigkeit alle Schranken überschritten. Da der Herzog sich durch seine bisher geübte Duldung gleichsam mitschuldig fühlt, übergibt er dem strengsten seiner Räte, Angelo, zeitweilig die Regierung, damit dieser Ordnung schaffe. Im geheimen aber beobachtet der als Mönch verkleidete Herzog den neuen Regenten und die von ihm Beherrschten. Zweifellos ist Shakespeare von der lebhaften Abneigung der Schauspielerkreise gegen die das Theater bedrohende puritanische Richtung mitbestimmt worden, als er, dem überlieferten Stoffe gemäß, den sittenstrengen Richter der Versuchung unterliegen ließ. Isabellas Bittgesuch für ihren verurteilten Bruder Klaudio beantwortet der scheinheilige Angelo mit dem Antrage, für Preisgabe der Ehre der Schwester den Bruder zu begnadigen. Auf

den Rat des herzoglichen Mönches wird dem Statthalter ein früher schon von ihm verführtes und verlassenes Mädchen in der Nacht zugeführt und bei der Wiederkehr des Herzogs, der die keusche Isabella zu seiner fürstlichen Gemahlin erhebt, alles enthüllt und gerichtet:

„Ein Angelo für Klaudio, Tod für Tod!
Liebe zahlt Liebe, Haß antwortet Haß,
Gleiches mit Gleichem lohnt sich, Maß für Maß."

Man braucht, um den vollen Gegensatz der Shakespeareschen Isabella, die in ihrer jungfräulichen Hoheit vom Bruder verlangt, daß er freudig den eigenen Tod der Schande seiner Schwester vorziehe, mit der Wagnerschen zu erkennen, nur deren an Angelo-Friedrich gerichtete Worte anzuführen:

„Du schmähest jene and're Liebe,
Die Gott gesenkt in uns're Brust?
O wie so öde das Leben bliebe,
Gäb' es nicht Liebe und Liebeslust.

Dem Weib gab Schönheit die Natur,
Dem Manne Kraft, sie zu genießen,
Ein Tor allein, ein Heuchler nur
Sucht sich der Liebe zu verschließen.

Das heißt denn allerdings gründlich die vom jungen Deutschland gepredigte Lehre von der „Emanzipation des Fleisches" und Ardinghellos Verherrlichung schöner Sinnlichkeit an Stelle der ernsten, durchdringenden Menschenkenntnis und sittlich-tragischen Gerechtigkeitsideen Shakespeares setzen. Natürlich mußte Wagner, als er die fünf Aufzüge von Shakespeares Drama zu zwei Opernakten zusammenzog, seiner Vorlage gegenüber viel selbständiger verfahren als bei Umgestaltung der drei Aufzüge Gozzis in die drei Akte der „Feen". Erinnerungen an die sizilianische Vesper veranlaßten den Opernkomponisten, die Hand-

lung nach Sizilien zu verlegen, und für die Darstellung der Revolution half Aubers „Stumme von Portici" einigermaßen mit. Den bei Shakespeare alle Fäden in der Hand behaltenden Fürsten ließ Wagner überhaupt nicht auftreten, dafür machte er seinen puritanischen Stellvertreter Friedrich zu einem Deutschen, um den Gegensatz des kalten Nordländers und der glühenden Menschenhitze Siziliens mit dessen freieren Sitten aus der Völkerpsychologie als helfendes Element anrufen zu können. Der Statthalter verbietet die Karnevalsfeier, was die Revolution zum Ausbruch bringt, wobei das 1837 in Lewalds „Europa" von Wagner mitgeteilte „Karnevalslied" gesungen wird:

Wer sich nicht freut bei unsrer Lust,
Dem stoßt das Messer in die Brust."

Der in der Hoffnung eines Stelldicheins mit Isabella maskiert zum Karneval kommende Statthalter wird entlarvt, Isabella verlobt sich mit dem Führer des Karnevals und der Revolution, der in etwas verfeinerter Gestalt an Stelle des Shakespeareschen Halunken Lucio getreten ist. „In voller Maskenprozession schreitet alles dem heimkehrenden Fürsten entgegen, von dem man voraussetzt, daß er nicht so verrückt wie sein Statthalter sei."

Gleich dem „Liebesverbot" nur zwei Akte sollte auch die in Königsberg begonnene, in Riga fertig gedichtete komische Oper „Die glückliche Bärenfamilie" umfassen. Wagners Angabe, daß der Stoff aus einer Erzählung von „Tausend und einer Nacht" entnommen war, genügt nicht, um die betreffende Geschichte ausfindig machen zu können. Übrigens soll er die Vorgänge aus dem alten Orient in die Zeit der französischen Revolution verlegt haben, mit der ja auch Weigels „Schweizerfamilie" im Zusammenhange steht. Von der Musik der

Oper bekennt Wagner, er habe die Arbeit mit Abscheu liegen lassen, als er „mit Ekel inne ward, daß ich wieder auf dem Wege sei, Musik à la Adam zu machen; mein Gemüt, mein tieferes Gefühl fanden sich trostlos verletzt bei dieser Entdeckung". Charles Adolf Adams erfolgreichste Oper, „Der Postillon von Longjumeau", hatte eben im Oktober 1836 von Paris aus ihren Siegeszug begonnen. Wenn Wagner hinzufügt: „Das tägliche Einstudieren und Dirigieren Auberscher, Adamscher und Bellinischer Musik tat denn endlich auch das seinige, das leichtsinnige Gefallen daran mir bald gründlich zu verleiden," so sehen wir beim Vergleich mit dem Bekenntnis der Freude an diesen effektvollen Musikstücken in der Magdeburger Zeit im Abbruch der „Glücklichen Bärenfamilie" das Aufgeben der mit dem „Liebesverbot" eingeschlagenen Richtung.

Übrigens dürfen wir Wagners Äußerung nicht ohne weiteres als für die Rigaer Monate zutreffend hinnehmen, denn gerade in Riga ist er öffentlich als Verteidiger Bellinis hervorgetreten. Es ist für Wagners Eigenart höchst bezeichnend, daß er in jedem Abschnitte seines musikalisch-dramatischen Schaffens auch das unabweisbare Bedürfnis fühlte, seine Erfahrungen und Erwägungen als Schriftsteller auszusprechen, sowohl zur Klärung der eigenen Gedanken, wie um Musiker, Theaterleute und Publikum für seine Ansichten zu gewinnen. Gluck hatte sich noch darauf beschränkt, in seinen zwei berühmten Zueignungsschriften von „Alkeste" und von „Paris und Helena" (1769 und Oktober 1770) die Grundsätze seiner Reform darzulegen, ohne dann weiter in dem heftig sich entwickelnden Streite anders als durch die Tat seiner Werke selbst sich zu äußern. Weber hat als humorvoller Dichter unter Einwirkung Hoffmanns seinen Roman „Ton-

künſtlers Leben" entworfen und als Kritiker eine ziemlich ausgedehnte Tätigkeit ausgeübt; für ſeine eigenen Kunſtideale iſt er ſchriftſtelleriſch eigentlich nur in dem Aufrufe an die Dresdner bei Übernahme der Leitung der neugegründeten deutſchen Oper in die Schranken getreten. Schumann reiht ſich mit Gründung ſeiner „Neuen Zeitſchrift für Muſik" im April 1834 den zünftigen Literaten und Journaliſten an; gleich Berlioz entwickelt er als Schriftſteller wie als Tonſetzer eine reiche, doch nicht voneinander getrennte, keinenfalls ſich gegenſeitig bedingende Tätigkeit. Bei Wagner und Liſzt dagegen greifen künſtleriſches Schaffen und theoretiſch-polemiſche Erörterungen fortgeſetzt wie die Räder eines mächtigen Triebwerks zu gemeinſamer Endwirkung ineinander ein. Wagner bildet ſich je nach dem künſtleriſch-praktiſchen Bedürfniſſe, unbekümmert um ſcheinbare oder wirkliche Widerſprüche in Nebendingen, ſeine äſthetiſchen Theorien, nimmt aus Philoſophie, Kunſt- und Religionsgeſchichte, Politik mit genialſter Naivität und innerſter Notwendigkeit folgend das heraus, was und wie es der in ſeinem Kunſtſchaffen waltende Dämon bedarf. Schiller hat einmal in einem Briefe an ſeinen vertrauteſten Freund Körner geſtanden, daß er ſeine dramatiſchen Theorien ſeiner perſönlichen dichteriſchen Begabung gemäß geformt habe. Dies gilt in noch höherem Grade von Wagners Schriften. Man wird ſie nur um ſo zutreffender würdigen und als lebensvolle Zeugniſſe eines gewaltigen, künſtleriſchen Ringens nur um ſo höher werten, wenn man in ihnen nicht blind bewundernd oder mit gelehrter Einſeitigkeit bekämpfend eine wiſſenſchaftlich ſturmfrei konſtruierte, objektiv maßgebende Äſthetik und Regel finden will, ſondern zu erkennen ſucht, wie ſie im heißen Lebens- und Schaffensdrang des raſtlos höchſten Zielen zu fortſtrebenden Menſchen und Künſtlers entſtanden ſind,

ja in ihren wichtigsten Teilen entstehen mußten. Dann werden auch selbst Behauptungen von anfechtbarer Einseitigkeit, gelegentliche schriftstellerische Schwächen, Abschnitte, in denen der in seiner Kunst als unbedingter Herrscher schaltende Meister um den schriftstellerischen klaren Ausdruck seiner Ideen zu ringen hat, an menschlich anziehendem Reize nur gewinnen.

Beginnt nun die Reihe von Wagners tiefer schürfenden Schriften auch erst 1849 mit den Betrachtungen „Die Kunst und die Revolution", so dürfen wir doch nicht übersehen, daß bereits im Gefolge der vier frühesten Opern eine kleine Gruppe von Aufsätzen entstanden ist. Die gleichzeitig geäußerte Klage, es sei „eigentlich ein Jammer, daß ein Komponist sich gedrungen fühlt, auch zu schriftstellern", war gerade Schumann gegenüber nicht wohl angebracht, aber auch wenig ernst gemeint. Mehr scheinbar als wirklich steht die diesen frühesten Aufsätzen gemeinsame Grundanschauung in Widerspruch mit Wagners späteren Ansichten. In der Tat tauchen bereits in seinen ersten theoretischen Äußerungen Gedanken auf, die auch noch der Meister von Bayreuth als seine Überzeugung anerkennen mochte.

Die gleichzeitige Ablehnung seiner „Feen" und der gewaltige dramatische Eindruck von Wilhelmine Schröder-Devrients Darstellung in Werken wie Bellinis „Romeo und Julia", die Erfolge Aubers und Herolds hatten Wagners Glauben an die von ihm eingeschlagene Richtung, an die Vorbilder Webers, Marschners, Spohrs, erschüttert. Und in jugendlicher Übertreibung wendet er sich nun im Juni 1834 in der „Eleganten", der Zeitung seines Freundes Laube, und sicher mit dessen voller Zustimmung, gegen „Die deutsche Oper". Im November führt er in Schumanns „Neuer Zeitschrift für Musik" in einer Abhandlung „Pasticcio von Canto Spinato" seine Vorwürfe über

die Mängel der Gesangsausbildung in Deutschland unter Berufung auf Weberſche Ausſprüche weiter aus, um ſie dann während ſeines Aufenthalts in Königsberg zu ergänzen durch die zwei Aufſätze über „dramatiſchen Geſang“ und über „Norma“, denen ſich in Riga noch eine warme Empfehlung der klaren Melodien, des einfach-edlen und ſchönen Geſangs Bellinis anreiht. Wagner ſteht in dieſen fünf Kundgebungen, von denen keine unter ſeinem Namen erſchienen noch in ſeine Schriften aufgenommen iſt, als Theoretiker ungefähr auf dem Standpunkt, den er als Schaffender in ſeinem „Liebesverbot“ eingenommen hat. Der Verfaſſer der „Feen“ ſieht in den modernen romantiſchen Fratzen nur dumme Leichengeſtalten, während doch nur für menſchliche Leidenſchaftlichkeit der Menſch Teilnahme zu empfinden, nur das Menſchlich-Fühlbare der dramatiſche Sänger darzuſtellen vermöge. Weber und Spohr wird die dramatiſche Begabung abgeſprochen, ſelbſt die myſtiſch-ſchauerliche Romantik des „Freiſchütz“ ſei nur Lyrik. Statt des wahren, warmen Lebens gebe man unter Verkennung der Gegenwart gelehrte Muſik, an deren Formen und Gehalt keiner mehr glaube. Wir Deutſche hätten überhaupt keine Oper, ſondern nur Inſtrumentalmuſik, da wir wohl Chorgeſang, aber keine einzelnen Sänger wie die Italiener zu bilden, unſere Tonſetzer, vor allen Weber, nicht für den Geſang zu ſchreiben verſtänden. Mehr noch als für die dreißiger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts trifft für Wagners äußerliche Nachahmer unſerer Gegenwart ſein Tadel zu, daß die deutſchen Opernkomponiſten in Verkennung der Eigentümlichkeit des Geſangs die menſchliche Stimme nur als einen Teil der Inſtrumentalmaſſe anſähen. Die Inſtrumente ſollten eine Ehrengarde der Singſtimme ſein, bei uns ſeien ſie des Sängers Schergen geworden, die ihm bei jedem freien Gefühlsaus-

druck Ketten und Banden anlegten. Die Freiheit und Herrschaft der Singstimme suchte Wagner in Bayreuth durch das gedeckte Orchester sicherzustellen. Das entscheidende Heil für unsere dramatische Musik, der Satz kehrt in zwei Aufsätzen fast wörtlich wieder, sei einzig auf dem von Mozart eingeschlagenen, jetzt leider verlassenen Wege zu finden. An dieser Bewunderung für Mozarts dramatisch-musikalisches Schaffen hielt Wagner jederzeit unverrückbar fest. Er kann bis zum Schlusse seines Lebens nicht oft genug wiederholen, daß Mozart das Opernproblem völlig gelöst hätte, wenn ihm nur der rechte Dichter zur Seite getreten wäre, ja, er erwähnt die „Zauberflöte" als das vollendetste, nicht zu übertreffende Meisterstück der deutschen Oper. Wenn Wagner 1834 schreibt: „Wir müssen die Zeit packen und ihre neuen Formen gediegen auszubilden suchen; und der wird der Meister sein, der weder Italienisch, Französisch, noch aber Deutsch schreibt", so hat er später auch gerade das von Mozart gerühmt. Der habe kraft der Universalität des deutschen Genius sich die ausländische Kunst zu eigen gemacht, um sie zur allgemeinen zu erheben; er habe durch innige Verschmelzung italienischer Manier mit deutscher Gediegenheit und Kraft etwas vollkommen Neues geschaffen. Wie scharf Wagner aber schon damals durch die Verschiedenheit der Form hindurch das Wesentliche erkannte, zeigt in dem Aufsatz über die deutsche Oper der damals vielen geradezu paradox erscheinende und doch so genial die Wahrheit aussprechende Satz: Bach habe in seinen tiefsinnigen Fugen, als den damals allein gekannten Formen, etwas ebenso Gewaltiges ausgesprochen als jetzt Beethoven in der freiesten Symfonie.

Auf die Bedeutung und Notwendigkeit der nationalen Grundlage, die Wagner in Magdeburg noch leugnete, hat

er sich dann in Paris besonnen. Aber auch noch für seinen Nibelungenring trifft zu, was er im „Pasticcio" lehrte: „Das Wesentliche der dramatischen Kunst beruht durchaus nicht auf den besonderen Stoffen und Gesichtspunkten, sondern darauf, ob es gelingt, das innere Wesen alles menschlichen Handelns und Lebens, die Idee, aufzufassen und darzustellen ... Hat der Operndichter wahrhaft poetischen Geist, so liegt in ihm das Universum menschlicher Kräfte und Bildungen, seine Gestalten haben einen organischen Lebenspunkt; er mag die Himmels- oder Erdkarten menschlicher Charaktere ausbreiten, man wird sie getroffen finden." Ob der gerade für das Dramatische wenig begabte Schumann von diesen Ausführungen angenehm berührt war, mag man bezweifeln. Jedenfalls brachte er die ihm von Wagner aus Berlin (28. Mai 1836) zugesandten „Aphorismen", in denen Ludwig Rellstabs gemeinschädlicher kritischer Autorität etwas zu Leibe gerückt werden sollte, in seiner Zeitschrift nicht zum Abdruck, wie Wagner (3. Dezember) meinte, weil „die Polemik gegen Rellstab in dieser Weise" Schumann genierte, der den einflußreichen Herausgeber der Berliner musikalischen Zeitschrift „Iris" (1830—1841) nicht gern zum Feinde haben wollte.

7. Königsberg und Riga

In Berlin, wo Rellstab für die musikalische Kritik den Ton angab, war Wagner nach der unglücklichen Magdeburger Aufführung des „Liebesverbots" Mitte Mai 1836 zum ersten Male — er ist hernach etwa noch sechzehnmal in die ihm nicht sympathische preußische Hauptstadt gekommen — eingetroffen. Er hoffte die in Leipzig zurückgewiesene Oper beim Königstädtischen Theater anzubringen, sollte aber nach langem Hinhalten erfahren, wie unredlich alle Versprechungen der Direktion gemeint waren. Schon der am 31. Mai an das sorgende Mütterlein abgesandte Bericht konnte mit seinem erzwungenen Galgenhumor nicht über das Peinliche der doch erst beginnenden Wartezeit trösten. Und wenn er bei Laube, dem er sich während der zwei Monate eng anschloß, Adolf Glasbrenner, den „Erzieher des Berliner Witzes", näher kennen lernte, so vermochte doch auch dieser kundigste und unterhaltendste Führer durch das „bunte Berlin" dem jungen Sachsen und sehnsüchtigen Bräutigam, der ohne einen Groschen in der Tasche angstvoll auf die immer hinausgezögerte Entscheidung harrte, nicht über das Peinliche seiner Lage hinwegzuhelfen. Dennoch sollte selbst diese unerquickliche Wartezeit in Berlin Wagner einen für seine musikalische Weiterbildung wichtigen Eindruck bieten.

Seit 1820 stand an der Spitze der Berliner Hofoper

als allmächtiger General-Musikdirektor Gasparo Luigi Spontini (1774—1851). Als Spontini 1841 aus seiner Berliner Stelle scheiden mußte, hatte Wagner Gelegenheit, den zu einer Aufführung der „Vestalin" nach Dresden eingeladenen selbstbewußten Italiener persönlich kennen zu lernen. Während seiner Herrscherjahre in Berlin wäre Spontini, der sich als bösartiger Gegner Webers bei dessen Freunden üblen Rufes erfreute, für den jungen Kollegen aus Magdeburg unzugänglich gewesen. Dieser aber hatte 1836 Gelegenheit, eines der Hauptwerke Spontinis unter seines Schöpfers eigener Leitung zu hören, den schon 1809 entstandenen „Ferdinand Cortez", der in Berlin von 1818 bis in die siebziger Jahre, in denen noch Albert Niemann die Titelrolle eindrucksvoll verkörperte, zu den festen Säulen des Spielplans gehörte. Natürlich hatte Wagner schon früher die Bekanntschaft Spontinischer Opern gemacht; aber der ausgeprägte dramatisch-musikalische Stil dieser in allen Teilen vollendeten Berliner Aufführung übte auf den Hörer doch eine tiefere Wirkung aus. Spontini fühlte sich selbst als „das letzte Glied einer Reihe von Komponisten", deren Stammbaum über Méhul und Cherubini auf Gluck zurückweist. In „ungeheurem Ekel" über Rossinis frivol-einseitige Pflege des absolut sinnlichen Elementes der Musik und Meyerbeers sich erfolgreich ausbreitendes „Operngenre" führte Spontini mit ernster Begeisterung und edlem Wollen die von Gluck geforderte „möglichst vollständige Dramatisierung der Opernkantate aus, soweit es in der musikalischen Opernform zu erreichen war". Er hatte von seinem Gesichtspunkte aus kaum unrecht, wenn er, der das romantische Genre als deutsche Kindereien verachtete und im Wirken der deux juifs errants — wie er Meyerbeer und Mendelssohn zu bezeichnen liebte — nur die Zerstörung

(désordre) des von ihm in Berlin Geschaffenen erblickte, innerhalb der Grenzen der Gluckschen Oper weitere Fortschritte für unmöglich hielt. Mit seiner „Vestalin", „Olympia", „Agnes von Hohenstaufen" und dem „Cortez" glaubte er die dramatisch-musikalische Kunst für abgeschlossen. Er erklärte beim Anhören des „Rienzi" dessen Komponisten für einen homme de génie, aber er habe darin auch schon plus fait qu'il ne peut faire. In der Tat schließt sich der „Rienzi" im wesentlichen nicht, wie das ebenso hartnäckige wie falsche Vorurteil behauptet, an die große Oper Meyerbeers an, sondern steht unter dem Zeichen Spontinis. Wagner, das ist für die geschichtliche Betrachtung das Bedeutsame, versucht sich in seinem erfolgreichen Jugendwerke in der von Spontini auf historische Stoffe übertragenen und glanzvoll erweiterten Gluckschen Richtung, ehe er endgültig die Vertiefung und Fortbildung der romantischen Oper unter Zuhilfenahme des Beethovenschen Orchesters als seine besondere Aufgabe erkennt.

Zwischen dem der Modeoper folgenden „Liebesverbot" und den Anfängen des „Rienzi" liegt aber der mächtige Eindruck von Spontinis heroischer Oper „Ferdinand Cortez", durch die Wagner wieder das Beispiel ernster, musikalischer Behandlung auch innerhalb des Theaters nahegebracht wurde.

Wagners Lage in Berlin wurde indessen allmählich so schlimm, daß er auf die unsichere Aussicht hin, die Musikdirektorstelle am Theater in Königsberg könnte frei werden, in der zweiten Julihälfte dorthin reiste. Den Posten fand er nun freilich durch Louis Schuberth besetzt, der gegen den Ankömmling, welcher die Truppe im August auf der „melancholischen Fahrt durch öde, baum- und menschenlose Gegenden, lange Strecken über den tückischen

Triebsand an der Meeresküste" nach dem harmlos-stillen Memel begleitete, von mißtrauischer Eifersucht erfüllt war. Erst im Frühjahr 1837 trat Wagner an Schuberths Platz, und auch dann nur für kurze Zeit, da die Direktion Hübsch schon im Mai Bankrott machte. Von einer Tätigkeit Wagners als Kapellmeister in Königsberg kann also kaum die Rede sein. Wahrscheinlich hat er auch von den im halbdunklen Theatersaal stattfindenden Orchesterkonzerten nur das letzte dirigiert, in dem er seine am 15. März 1837 vollendete große „Rule Brittannia-Ouvertüre" zur Aufführung brachte; der Versuch, sie 1840 in der Philharmonic Society in London vorzuführen, kam nicht zustande, und erst 1904 wurde die für verloren gehaltene Partitur in London wieder aufgefunden. In der für 31 Instrumente bestimmten Orchestrierung sind vier französische Hörner vorgeschrieben, welche das Thema der englischen Nationalhymne hervorzuheben hatten, und für den Schluß ist die Mitwirkung einer Militärkapelle vorgesehen. Ein Vorspiel, Marsch und Priesterchor, scheint zu einem nicht mehr nachweisbaren Stücke, das in altpreußischer Heidenzeit spielt, für das Königsberger Theater verfertigt worden zu sein. In des Klavierspielers E. Sobolewskis Berichten aus Königsberg für die Schumannsche Zeitschrift wird diese Komposition gar nicht erwähnt, die Ouvertüre nur genannt, während es von der Leitung des Konzertes heißt: „Herr Musikdirektor Wagner dirigierte das Ganze mit imponierendem Anstand und suchte sich von dem Fehler, mit beiden Armen zu dirigieren, welcher Herrn Theatermusikdirektor Schuberth vorgeworfen wird, dadurch zu schützen, daß er einen beständig in die Seite stemmt."

Die unerfreulichen Zustände der bankrotten Bühne wären nicht das Schlimmste gewesen, denn nicht in erster

Reihe des Theaters wegen war Wagner in die Geburtsstadt Immanuel Kants und — was ihm damals gewiß mehr Teilnahme weckte — E. Th. A. Hoffmanns gekommen. Seine Fahrt nach dem entlegenen Königsberg war erfolgt, weil dem dortigen Schauspiele seine Braut angehörte. Nach einer etwas schwierigen Ordnung der nötigen Papiere wurden Wilhelmine Planer und Richard Wagner am 24. November 1836 in der Tragheimer Kirche getraut und bezogen eine Wohnung im Eckhaus von Mankenstraße und Steindamm Nr. 111. Aber das Glück zog nicht mit dem jungen Paare ein. In bitterer Erinnerung an seine erste Ehezeit schrieb Wagner sechs Jahre später: „Das Jahr, welches ich in Königsberg zubrachte, ging durch die kleinlichsten Sorgen gänzlich für meine Kunst verloren." In den Wochen, in denen der Zusammenbruch des Theaterunternehmens bevorstand, mußte er bekennen: „Mein häusliches Trübsal vermehrte sich", und am 12. Juni 1837, also noch kein Jahr nach Schließung des Liebesbundes, schrieb er von Dresden aus, wo er bei Ottilie und Hermann Brockhaus, den „lieben Leuten", für einige Wochen Unterkunft gefunden hatte: „Mit diesem Brief geht an die Königsberger Gerichte meine Klage auf Ehescheidung von meiner Frau ab. Ich bin jetzt brotlos." Jedenfalls erst auf den Rat und das Drängen seiner Familie hin hat Wagner sich zu diesem Schritte entschlossen, denn fünf Tage früher, vor dieser Rücksprache, hatte er Schindelmeißer nur geschrieben, daß bei den Verhandlungen wegen der Stelle in Riga auf seine Frau gar keine Rücksicht genommen zu werden brauche.

Daß nicht materielle Not die Macht hatte, die gute Minna ihrem Gatten abwendig zu machen, hat bald darauf der Pariser Aufenthalt bewiesen. Wie schwer oder wie weit entschuldbar die Verirrung der jungen Frau war, die

in Königsberg sie zum Verlassen Richards verleitete, so daß dieser sich von seiner Familie zu Schritten behufs Auflösung der kaum geschlossenen Ehe drängen ließ, vermögen wir bei den Widersprüchen, die in Auslegung der nur auszugs- und andeutungsweise veröffentlichten Schriftstücke entstanden sind, nicht klar zu entscheiden. Jedenfalls aber war es für die vorschnell und ohne die Einwilligung der Mutter abgeschlossene Verbindung eine überharte Strafe, was Richard Wagner in diesen Monaten in „widerlichen Verhältnissen" durchzumachen hatte, ehe bald nach dem Antritte eines neuen Amtes auch die Wiederaussöhnung und Wiedervereinigung mit seiner Frau erfolgte.

Von Königsberg war Wagner zunächst wieder nach Berlin gegangen, wo sein alter Freund Louis Schindelmeißer (1811—1864), jetzt eben für kurze Zeit Kapellmeister am Königstädter Theater, sich freundlich des stellen- und mittellosen Berufsgenossen annahm. Nach kurzem Besuche Leipzigs traf er noch vor dem 12. Juni bei seiner Schwester Ottilie in Dresden ein. Seit dem Verlassen der Kreuzschule (Ende 1827) war er nicht mehr in der sächsischen Hauptstadt gewesen, und mit Spannung suchte er, nachdem er die Leistungen der Berliner Hofoper kennen gelernt hatte, nun auch vom Stande der Dresdner Hofoper sich ein Urteil zu bilden. In den die Vorbereitung des „Rienzi" erörternden Briefen aus Paris an den Dresdner Chormeister Wilhelm Fischer rühmt Wagner noch Ende 1841 den günstigen Eindruck, den er vier Jahre früher bei der Dresdner Aufführung von Halevys „Jüdin" und der kriegerischen Tänze in Spohrs „Jessonda" empfing. Weit größere Bedeutung gewann aber dieser kurze Sommeraufenthalt in Dresden, weil er in diesen Wochen Bulwers historischen Roman „Rienzi" kennen lernte, der ihn

sofort mächtig ergriff. „Bevor ich jedoch zur Ausführung meines Planes schritt, trug sich manches in meinem Leben zu, was mich, von dem gefaßten Gedanken ab, nach außen zerstreute."

Auf die Kapellmeisterstelle in Königsberg hatte Wagner gehofft, weil Schuberth ans Rigaer Theater gehen sollte. Als dieser durch die Liebschaft mit einer Sängerin in Königsberg festgehalten wurde, wandte sich Wagner am 7. August 1836 in Erinnerung an die vor Jahren bei der Paukenschlag-Ouvertüre erwiesene Förderung an Heinrich Dorn, der damals als städtischer Musikdirektor und Kantor in Riga angestellt war, mit der Anfrage, ob er nicht als Theatermusikdirektor in Riga ankommen könnte. Dazu war in jenem Augenblicke, in dem die Frage der geplanten Neugestaltung der Rigaer Theaterverhältnisse noch unentschieden schwankte, keine Aussicht. Seitdem war jedoch eine Klärung der Lage erfolgt. Es hatte sich ein neuer Theaterverein gebildet, der, nachdem eine Sondierung des als Theaterdirektor in Aussicht genommenen neuen Mannes durch Dorn vorausgegangen war, im Januar 1837 in aller Form Karl von Holtei „die Leitung der verweiseten Bühne" anbot. Im März fuhr Holtei nach Riga, um sich an Ort und Stelle die Verhältnisse anzusehen, und erhöhte durch seinen persönlichen Eindruck die über ihn im Publikum herrschende günstige Meinung. Am 13. — nach dem Wagner so oft verwirrenden alten russischen Kalenderstil 1. — September wurde in dem neu hergerichteten Saale des alten Rigaschen Stadttheaters in der Königstraße, in dem noch bis 1863 gespielt wurde, das neue Unternehmen unter Holteis Direktion und mit Richard Wagner als erstem, dem schon seit 1834 in Riga wirkenden Franz Löbmann als zweitem Theaterkapellmeister eröffnet.

In seiner Autobiographie, den „Vierzig Jahren", hat Holtei (1798—1880) bei Erzählung seiner Rigaer Erlebnisse ebenso wie bei verschiedenen gegen die Zukunftsmusik gerichteten Aufsätzen absichtsvoll die Nennung des Namens Wagner vermieden, während er in Briefen und Gesprächen aus seiner gründlichen Abneigung gegen seinen ehemaligen Kapellmeister niemals ein Hehl machte.

Unter den ganzen Stößen von Briefen mit Anerbietungen darstellender Künstler und Künstlerinnen, die Holtei im Frühjahr 1837 bei seiner Rückkehr aus Rußland in Berlin vorlagen, befand sich auch die Bewerbung des auf seine Tätigkeit in Magdeburg und Königsberg verweisenden Wagners. Dieses Gesuch wurde, wenn nicht von Dorn selbst, so doch von seinem jüngeren Stiefbruder, Schindelmeißer, unterstützt. Obwohl Wagner, dem alles an Erlangung der Stelle gelegen war, wegen seines Geldmangels lieber schriftlich von Dresden aus verhandelt hätte, kam er auf des treuen Freundes Rat hin doch nach dem „theatralischen Menschenmarkt" Berlin, um in mündlicher Verhandlung Holtei einen Kontrakt abzugewinnen. Statt der „keinesfalls unbilligen" Forderung von tausend Silberrubeln Gehalt wurden dem bereits von Magdeburg und Königsberg her arg verschuldeten Bewerber nur achthundert zugestanden, aber der Brotlose mußte auch darum froh sein. Während fünf Mitglieder der künftigen Truppe mit Holteis Familie zu Lande von Berlin nach Riga zogen, wählte Wagner gleich den meisten Mitgliedern den billigeren Seeweg. Mitte August 1837 lief das Schiff mit dem Komödiantenvolke in die Düna ein und landete in der Hauptstadt Livlands.

Mit bitterem Unmut dachte Wagner nach einigen Jahren an die Stadt zurück, in welcher er in „anspruchsloser Stille" zuerst in der Nähe des Theaters in der

engen Schmiedestraße in einer Hofwohnung des Thauschen Hauses, dann in der St. Petersburger Vorstadt in dem Eckhaus der Mühlen- und Alexanderstraße wohnte. Kalt und gleichgültig erwiesen sich die Rigaer Kreise gegen den unbekannten Kapellmeister des überall mit offenen Armen aufgenommenen Theaterdirektors und brillanten Gesellschafters Holtei. Dorn berichtete, daß das Publikum mit den überfeurigen Tempis des jungen Kapellmeisters anfangs wenig einverstanden gewesen sei, bald aber die Vorstellungen mit gesteigerter Teilnahme aufgenommen habe. Die beiden Rigaer Zeitungen schwiegen sich über das Theater aus, und die gleichzeitig mit Holteis Direktionsantritt von dem Dichter Brakel, „einem gebildeten und das Beste wollenden Manne", gegründeten „Dramaturgischen Blätter" mußten wegen der Trockenheit ihres Präzeptorstils schon nach zwei Monaten ihr Dasein beenden. Wenn Riga durch Verkennung des im Gefolge Holteis in seine Mauern eingezogenen Genius eine Schuld auf sich geladen hat, so hat es diese auch würdig gesühnt, indem gerade in Riga von dem Sprossen einer alten baltischen Familie ein Monumentalwerk zu des Meisters Ehren ausgeführt wurde, die jeder andern Biographie zur Grundlage dienende Lebensbeschreibung Wagners von Karl Friedrich Glasenapp (geboren zu Riga 1847). Dem befreundeten, treuen Biographen hat Wagner noch 1877 geschildert, welch gewaltigen Eindruck ihm, dem Sohne des Binnenlandes, der buntbewimpelte Mastenwald des großen Ostseehafens gemacht, wie ihm der schroffe Gegensatz westlicher Regsamkeit und russischen Wesens, das dichte Aneinandergrenzen von Ost und West die Macht des Welthandels vor Augen geführt habe.

Der historische Sinn, der den gereiften Meister zur etymologischen Deutung des Namens Bayreuth, der Bayern

Reutung (Rütli), anreizte, wird auch in dem jugendlichen Dichter des „Rienzi" schon stark genug entwickelt gewesen sein, um trotz der wenig gastlichen Aufnahme sich den geschichtlichen Erinnerungen nicht zu verschließen, welche die alte Hansestadt in dem deutschen Besucher wecken muß. In Riga machte sich noch vielseitiger und reicher als in Dorpat die Eigenheit der deutschen Enklave in slavischem Lande geltend. Von Polen bedrängt, unter schwedischer und russischer Herrschaft, wußte sich auch nach dem Niedergang der Hansemacht ihre alte Gründung durch die Jahrhunderte als Kulturmittelpunkt zu erhalten. „Das mit dem Reichtum erwachende Verlangen nach edlerem Lebensgenuß, das Bedürfnis des Kaufmanns, sich weithin umzuschauen und auch mit unsichtbaren oder versteckten Größen zu rechnen, die Notwendigkeit, das städtische Gemeinwesen in den Beziehungen zu der Regierung und im Wetteifer mit der Ritterschaft würdig zu vertreten und emporzubringen: das alles erzeugte ein Bildungsstreben, um so ernster und gediegener, weil es nicht mühelos zu befriedigen war." Wie 1633 Paul Fleming mit Erstaunen gewahrte, daß auch die mit zahmer Flut an der schönen Stadt vorbeifließende Duine dem Sang der deutschen Kastalinnen lausche, so haben im achtzehnten Jahrhundert Hamann und Herder, Förderung empfangend und gebend, am geistigen Leben Rigas teilgenommen. Als ein Glied in der die deutsche Dünastadt mit dem geistigen Deutschland verbindenden Kette hat Riga auch jederzeit sein Theater angesehen und, wie auch aus Holteis Darstellung trotz alles Eigenlobs ersichtlich bleibt, dafür nicht unbedeutende Opfer gebracht, um so mehr, wenn Dorn mit seiner Behauptung recht hat, daß von den siebzigtausend Einwohnern Rigas nur etwa dreitausend das deutsche Theater zu besuchen pflegten. Dem berühmtesten Theatermusikdirektor, dessen

Riga sich jemals zu rühmen hatte, ist dieser bürgerliche Gemeinsinn freilich leider nicht zugute gekommen.

Wagner stand anfangs mit Holtei auf dem besten Fuße oder glaubte wenigstens redlich an ein solches Verhältnis. In Wirklichkeit mußten indessen selbst bei gutem persönlichen Willen die grundverschiedenen Ansichten des leichtherzigen schlesischen Improvisators und des eben wieder zu ernsterer Auffassung seiner Kunst sich zurückwendenden Musikers zu einer wachsenden Entfremdung zwischen Direktor und Kapellmeister führen.

Holtei hat nicht bloß später in seinen „Vagabunden" (1851) Goethes großen Erziehungsroman in manchem nachzuahmen gesucht, sondern hat sich gelegentlich selber mit Wilhelm Meister verglichen. Wie dieser war er von frühester Jugend an von leidenschaftlicher Liebe für alles, was mit dem Theater zusammenhängt, ergriffen, um „im reifsten Mannesalter" die Erkenntnis zu gewinnen, daß er „der dramatisch"-theatralischen Poesie eigentlichstes Wesen gar nicht begriffen und voll naiver Sorglosigkeit epische wie lyrische Elemente unverarbeitet mit szenischen Effekten durcheinander gemengt habe. Ich mußte zuvor mehrere umfangreiche Erzählungen ersinnen, sorgfältig ausführen, eh' ich einsah, daß mein dramatisches Bestreben mich häufig auf Irrwege geführt." Eben, ehe er sich in das Rigaer Abenteuer einließ, hatte er Anstalten getroffen, seinen Lieblingsplan, die Gründung einer kleinen, anspruchslosen Wandertruppe, zu verwirklichen. „Reisen, fremd und unbeachtet am fremden Orte anlangen, sein Zelt aufschlagen, spielen, die Leute entzücken und mitten im allgemeinen Freudenrausche aufbrechen und weiterziehen: das war mein Ideal, das wollt' ich vom Schauspielerleben!" Auch wenn nach dem Tode seiner Frau nicht manches ihm längeren Aufenthalt in Riga verleidet hätte,

würde es „der letzte Komödiant", wie man Holtei nach dem Titel seines für die deutsche Theatergeschichte so überaus lehrreichen Romans (1863) selber bezeichnen könnte, nicht lange in dem Geschäftstreiben einer ständigen Bühne ausgehalten haben. Für den jungen Wagner war es ja eine merkwürdige Erfahrung, eine lebendige Verkörperung der alten Prinzipalwirtschaft des achtzehnten Jahrhunderts kennen zu lernen; er mußte nur diesen Anschauungsunterricht etwas teuer bezahlen. Er hatte im Vertrauen auf Holteis Dichterruhm gehofft, in geordnetere Zustände zu kommen und mit den von Holtei zusammengebrachten besseren Kräften eigene Werke zu guter Vorstellung bringen zu können. Nun mußte er Holteis offene Erklärung vernehmen, daß dieser mit einer sogenannten soliden Schauspielergesellschaft nichts anzufangen wisse; seitdem das Theater in die gewissen Bahnen der bürgerlichen Wohlanständigkeit geleitet sei, habe es seine wahre Tendenz verloren.

Mit kleinen Singspielen hatte der selber stimmbegabte Holtei größere Erfolge wie mit seinen Schauspielen errungen; aber die eigentliche Oper in ihrem modernen Umfang war ihm als anmaßender Eindringling „in die heiligen Rechte des Schauspiels" verhaßt. Wie sie überall verschlinge, was sie einbringe, ihre Ansprüche, Bedürfnisse und unzähligen Störungen immer den friedlichen Geschäftsgang unterbrächen, so trug nach Holteis Meinung die Oper auch Schuld an seinen Zerwürfnissen mit dem Rigaer Theaterkomitee. Natürlich verlor der Kapellmeister, der pflichtgemäß alle Augenblicke mit Anforderungen für diesen „Liebling des für geistige Teilnahme allzu bequemen Teils der Theaterbesucher" herankam und die Verwendung der Choristen im Schauspiel eingeschränkt wünschte, gar bald die Gunst seines Direktors. Noch in der Erinnerung muß diesem, der im genialen Improvisieren das höchste sah,

Wagners Eintreten für streng künstlerische Vorbereitung und Abrundung Ärger erregt haben. Der leichtsinnig-geniale Holtei stand zwar weit ab von jenen modernen Theaterfabrik-Direktoren, nach deren Ausspruch Proben das „Geschäft" schädigen. Dennoch erzählte er später seinem Vertrauten Lang: „Wagner quälte mein Personale mit stundenlangen endlosen Proben, nichts war ihm recht, nichts gut genug, nichts fein nüanciert genug. Da gab's dann Klagen über Klagen; Musiker und Sänger kamen zu mir, um sich über ihn zu beschweren. Ich mußte im Innern Wagner recht geben, war aber doch nicht imstande, ihn ganz nach Belieben schalten und walten zu lassen, er hätte mir die Sänger tot gemacht." Diese innerliche Zustimmung seines Direktors, der ihm gegen die Ungezogenheiten unmusikalischer Sänger keinen Schutz gewährte, konnte Wagner freilich wenig befriedigen, und noch weniger erbaut sein mochte er von Holteis Teilnahme und Verständnis, wenn ihm die Mitteilung seiner dramatischen Pläne von jenem mit dem Rate beantwortet wurde, das Komponieren ganz aufzugeben und Trauerspiele zu schreiben. Der Verfasser von „Lorberbaum und Bettelstab" ahnte nicht, daß er selbst dem Genie gegenüber viel blinder und schuldiger sich verhalte, als irgend eine der Personen seines Rührstückes es dem armen Dichter Heinrich gegenüber tun. Und wie verhaltener Ärger, daß sein Kapellmeister nicht Musik zu Holteischen Singspielen schreiben mochte, klingt noch aus späteren Jahren Holteis Spott, er glaube, Wagner habe den Generalbaß einzig und allein zu dem Zwecke gelernt, seine eigenen Dichtungen in Musik zu setzen. Ferne lag dem gemütlichen schlesischen Dichter die Erkenntnis, welche für die Entwickelung des deutschen Dramas entscheidende geschichtliche Tatsache er unbewußt in diesem Scherzwort berührte.

Daran freilich trug Holtei keine Schuld, daß bei der Theatereröffnung die Oper sich in übler Lage befand. Das 24 Mann starke Orchester und ein gutes Sängerpersonal waren vorhanden, aber die Primadonna hatte es vorgezogen, mit dem in Berlin erhaltenen Reisegeld und Vorschuß in Deutschland zu bleiben. „Durch ihre Nichtswürdigkeit", klagt Holtei selbst, „erlitten wir einen großen Schaden. Wir brachten ein Vierteljahr ohne Oper, ein halbes Jahr ohne eigentliche erste Sängerin zu." Für Wagner sollte dieser Kontraktbruch der Madame Ernst eine wichtige persönliche Folge zeitigen. Um der peinlichen Verlegenheit abzuhelfen, wurde zu einstweiliger Ausfüllung der Lücke Wagners jüngere Schwägerin, Amalie Planer, die dann am 25. Oktober mit gutem Erfolge Bellinis Romeo — Wilhelmine Schröder-Devrients Glanzleistung — als Antrittsrolle sang, nach Riga berufen. Die reuevolle Minna begleitete ihre Schwester, und da Wagner jetzt den Einwirkungen seiner Familie wieder entrückt war, erfolgte bald die Aussöhnung der getrennten Gatten. Die Stelle der ersten Sängerin dagegen wurde erst im Februar durch Karoline Pollert, die zwei Jahre vorher in Magdeburg Wagners Isabella gesungen hatte, besetzt.

Holtei selbst gibt in der im Juli 1838 verteilten „Anzeige" an das Rigaer Publikum an, daß seine aus den verschiedensten Gegenden zusammengetretene Truppe im ersten Jahre an Opern, Operetten, Tragödien, Dramen, Lustspielen und Possen einhundertundfünf Stücke einzustudieren hatte. Dem ersten Kapellmeister, der „mit vieler Liebe an die Verwendung" der versammelten vortrefflichen Mittel ging, fiel bei dieser Hast keine geringe Arbeitsleistung zu, die sich im zweiten Jahre, in dem bei vollem Opernbetriebe die Zahl der einzustudierenden Opern von fünfzehn auf vierundzwanzig stieg, noch steigerte. Wieder

hatte er, und diesmal zur Feier der vor einem halben Jahrhundert erfolgten Prager Uraufführung, den „Don Juan“ einzustudieren, später auch Mozarts „Hochzeit des Figaro“. Die Aufführung von Aubers „Stumme von Portici“ verdient wegen ihrer Beziehung zur gleichzeitigen Arbeit am „Rienzi“ Erwähnung. Für den dem Kapellmeister jährlich zustehenden Benefizabend wählte Wagner das erstemal Bellinis bisher nur in Mitau, noch nicht in Riga selbst gehörte „Norma“, im zweiten Jahre Meyerbeers „Robert der Teufel“. Das stark dramatische Element in der „Norma“, die dem Dichter Öhlenschläger „eine unvergleichliche Musiktragödie dünkte, wie sie den Philosophen Schopenhauer, als ein höchst vollkommenes, ja geradezu vorbildliches Trauerspiel, zu begeistertem Lobe hinriß, ließ den Dramatiker Wagner über alle Mängel der Musik hinwegsehen. Aber diese schienen ihm damals, wie der schon erwähnte, bei Gelegenheit der Rigaer „Norma“-Vorführung veröffentlichte Aufsatz über Bellini beweist, auch gering im Vergleich zu der klaren Melodie, dem einfach-edlen und schönen Gesang des glücklichen Bellini. Mit seinem Lobe Bellinis setzte sich Wagner in entschiedensten Gegensatz zu Dorn, der im Juli 1838 in der Schumannschen Zeitschrift die entnervte Weichlichkeit der „Norma“ verurteilt hatte. Für Wagners ganze Stellung ist es dagegen wieder höchst bezeichnend, daß er die stofflich an Spontinis „Vestalin“ erinnernde, aber im Gegensatz zu ihr tragisch endende „Norma“ so vortrefflich findet, weil einerseits die Dichtung sich hier zur Höhe der alten Griechen aufschwinge, anderseits auf diesen majestätischen Grund und Boden Bellini ein großes und klares Gemälde gestalte, das unwillkürlich an Gluds und Spontinis Schöpfungen erinnere. Der in Riga am „Rienzi“ komponierende Wagner ist also, auch wenn er den Sizilianer Bellini

rühmt, keineswegs mehr von der italienisch-französischen Modeoper geblendet. Den Maßstab für die „Norma" entnimmt er der strengeren musikalisch-dramatischen Schule des ernsten Opernreformators Gluck. Für seine immer entschiedenere Hinwendung zu ihr zeugt es auch, daß die letzte von ihm in Riga einstudierte Oper Etienne Henri Méhuls „Joseph in Ägypten" (1807) war. Freilich nicht in der Stadt, sondern in Mitau, wo die Rigaer Theatergesellschaft jedes Jahr im Juni drei Wochen hindurch zu spielen hatte, hätte die zuletzt unterbliebene Aufführung vor sich gehen sollen. In Mitau bildete der gesamte kurländische Adel, der um die Johanniszeit dort zusammenzukommen pflegte, ein großes, glänzendes Publikum, und dort beschloß denn Wagner auch am 25. Juni 1839, nachdem er am Tage vorher „Fidelio" dirigiert hatte, mit Webers „Oberon" den ersten Abschnitt seiner Tätigkeit als Theatermusikdirektor.

Zu dessen Verpflichtungen gehörte in Riga wie in Magdeburg auch die Leitung der Orchesterkonzerte, deren in jedem Winter sechs stattfanden. Zwei besonders große Vokal- und Instrumentalkonzerte zu eigenen Gunsten veranstaltete Wagner „im Saale der löblichen Schwarzhäupter" am 6. (19.) März 1838 und 1. (14.) März 1839. In dem ersten wirkte Holtei mit, der Schillers „Lied von der Glocke" vortrug. Minna Wagner deklamierte im ersten Konzert Johannas Monolog aus dem vierten Aufzug der „Jungfrau von Orleans", im zweiten Beatrices ersten Auftritt aus der „Braut von Messina". Von Wagner selbst wurden 1838 zur Einleitung der beiden Teile seine Ouvertüre „Kolumbus" und „Rule Brittania" und die schon im vorangehenden November vertonte Volkshymne „Nicolai" des Rigaer Dichters Harald von Brackel aufgeführt. Ein Duett „Die Seemänner" aus Rossinis

„Soirées musicales“ ist nach dem Konzertprogramm von Wagner instrumentiert. Im zweiten Benefizkonzert führte Wagner eines seiner Lieblingswerke vor, Beethovens C-Moll-Symfonie, von der er noch 1879 in der Studie „Über das Dichten und Komponieren“ rühmte, durch ihren ersten Ton werde in jedem Konzert ein bis dahin noch so sehr gelangweiltes Publikum bis zur Extase geweckt. Zum ersten Male hörten die Rigaer an demselben Abend Mendelssohns Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“. Der gleichen Absicht wie die Konzerte, der äußersten Geldnot des Wagnerschen Hauses zu steuern, aber mit gleich geringem Erfolge diente Minnas Gastspiel als Maria Stuart, Wolffs Preziosa und Hells Christine („Christinens Liebe und Entsagung“) im April 1839.

Aus dem Konzertprogramm erfahren wir von Wagners nicht erhaltener Komposition der Brackschen Volkshymne für Chor und drei Solostimmen. Für den in Leipzig für die Erhebung der Polen schwärmenden Anhänger der liberalen Ideen des jungen Deutschlands mag es gerade keine besonders lockende Aufgabe gewesen sein, ein Loblied auf die Thronbesteigung Zar Nikolaus I. mit seinen Tönen zu unterstützen. Aber als Kapellmeister in Riga konnte er sich der einmal an ihn herangebrachten Aufforderung schwer entziehen. Wagner selbst berichtet, daß er während seines Aufenthalts in Riga „mehrere *Einlagen* in Opern für einzelne Sänger *komponiert*“ habe. So schrieb er gleich für das am Eröffnungsabend (13. September 1837). gegebene und von ihm dirigierte K. Blumsche Singspiel „Mary, Max und Michel“ eine gleichfalls verlorene Romanze in G-Dur („Sanfte Wehmut will sich regen in des Mannes fester Brust“). Als nicht völlig beglaubigt, doch ziemlich sicher wird von Glasenapp auch die Über-

lieferung bezeichnet, der zufolge Wagner noch ein zweites Gedicht Brackels vertont haben soll, den „Gesang am Grabe", welcher vom Theaterchor bei der Beerdigung Juliens von Holtei am Jakobifriedhofe gesungen wurde. Dagegen liegt in einer Beilage zu Lewalds „Europa" (1839) gedruckt vor Wagners Vertonung der Ballade „Der Tannenbaum". In Chamissos „Deutschem Musenalmanach für 1838" fand er das trübe Todesahnung aussprechende Lied des fränkischen Dichters Georg Scheurlin. „So wenig ich", schrieb Wagner an Lewald, „nun auch gerade die Tannenbaum-Melancholie liebe, so kann man sich ihrer in Livland nicht ganz erwehren; ich habe das Gedicht in livländischer Tonart (Es-Moll) komponiert und übersende es Ihnen mit der Bitte, es der ‚Europa' beizufügen. Nur urteilen Sie nach dieser Komposition ja nicht auf meine Art Opern zu komponieren. Diese ist, glaube ich behaupten zu können, Gott sei Lob, weniger livländisch!"

Die Entstehung dieser Oper ist denn auch das wichtigste und bleibende Ergebnis von Wagners Aufenthalt im Baltenlande. Am 6. Februar 1839 wurde die Instrumentation des ersten Aktes, im Mai die Skizze des zweiten Aufzugs des „Rienzi" in Riga beendet, während Wagner sich zugleich abmühte, mit Hilfe des französischen Sprachlehrers Henriot eine französische (Prosa?-)Übertragung für Paris herzustellen. Der reifende „Rienzi", von dem sein Schöpfer wohl schon bald nach dem Beginn der Arbeit empfand, daß er weit über seine bisherigen Arbeiten im Opernfache hinauswachsen werde, hätte wohl schließlich allein genügt, um Wagner aus der entlegenen Ostseestadt zu dem Abenteuer eines Auftretens in Paris anzustacheln. Aber in Riga wurde ihm, als er selbst noch gar nicht an ein Aufgeben seiner Stelle dachte, in tückischer

Weise der Boden unter den Füßen weggezogen. Mit vollem Rechte treibt es uns heute noch die zornige Schamröte ins Gesicht, so oft das Bild wieder hervorgerufen wird, wie der gutmütige Wolfgang Amadeus, unser herrlicher Mozart, von dem Salzburger Erzbischof und seinen Schranzen als unnützer Lakai beschimpft und zum Hause hinausgeworfen wurde. Aber erweckt es ein minder bitteres Gefühl über die dem Genius in seinem Erdenwallen zugefügte Unbill, wenn wir in Wagners Anzeige seines zweiten Benefizkonzertes die Worte lesen: „Da ich in diesen Tagen die für mich wohl betrübende Nachricht von meiner Entlassung aus der bis jetzt von mir bekleideten Stelle am hiesigen Theater erhalten habe, weil diese Stelle von Herrn von Holtei für das künftige Jahr bereits einem andern zugesagt ist, so würde es mir sehr wohltuend sein, aus der Teilnahme für dieses mein Konzert entnehmen zu können, daß ein verehrtes Publikum mit meinem Fleiße und ungetrübten Eifer bei meinen Leistungen ebenso zufrieden sei, als sich mein jetziger Direktor, Herr Hoffmann, mir darüber bezeigt hat."

Es ist vollkommen begreiflich, warum Karl von Holtei und Heinrich Dorn sich in der Folge als eingeschworene Feinde des „Zukunftsmusikers" gezeigt haben. Hatten sie doch beide vereinigt in Riga dem arglos ihrer vorgespiegelten Freundschaft vertrauenden Wagner so übel und hinterlistig mitgespielt, daß die Erinnerung an ihr eigenes Unrecht sie jede neue Bewährung der überragenden Begabung des einst Gekränkten als erneute Anklage ihres Tuns empfinden lassen mußte.

Holtei selbst gibt an, daß der Verlust seiner Frau ihm die Fortführung der Direktion verleidet habe; aber der vier Wochen nach dem Tode seiner Gattin unter dem Vorgeben einer kurzen Erholungsreise erfolgende plötzliche Ab-

bruch seines Rigaer Aufenthaltes bleibt, auch wenn man seine Wanderlust in Anschlag bringt, höchst befremdend. Als seinen Stellvertreter setzte er den Tenoristen Johann Hoffmann ein, der sowohl in Riga wie später als Theaterdirektor in Prag, Frankfurt und Wien sich Wagner als ehrlicher Freund erwies. Aber Hoffmann war gebunden durch Holteis heimliche Abmachung, der zufolge an Wagners Stelle mit höherem Gehalte der städtische Musikdirektor Dorn treten sollte. Hätte Dorn bei Wagners erster vertraulicher Anfrage bekannt, daß er selbst den Posten am Theater anstrebe, so hätte ihm niemand dies verübeln können. Statt dessen gab er sich gegenüber Wagner, der seiner Freundschaft rückhaltlos vertraute, den Anschein guter Kameradschaft, während er tatsächlich durch ungünstige Berichte in Schumanns Musikzeitung über die von Wagner geleiteten Opern und Konzerte und in Riga selbst dessen Stellung zu untergraben und sich als geeigneteren Nachfolger zu empfehlen suchte. Natürlich flammte Wagner, als er Anfang März durch Hoffmann den gegen ihn verübten Verrat erfuhr, in leidenschaftlicher Empörung auf und erklärte auch später jeden Verkehr mit dem unredlichen früheren Freunde für unmöglich, als es sich um die Aufführung seiner Werke an der Berliner Oper handelte, zu deren Schaden Dorn, nachdem er 1843 von Riga geschieden war, von 1849 an zwanzig Jahre als königlicher Hofkapellmeister taktierte.

Wie schrecklich Wagners Bedrängnis war, zeigt sein Geständnis an den in Magdeburg wie Königsberg unter ihm wirkenden und ihm treu ergebenen Tenoristen Friedrich Schmitt. Eben sei er durch zweijährigen Aufenthalt in Riga „nach Abzug von Vorschüssen und Deckung gerichtlich mich verfolgender Schulden“ endlich so weit gelangt, an die Rückzahlung des bei Schmitt gemachten

Anleihens denken zu können, „als ich plötzlich um meine dortige Anstellung kam, und von da ab an nichts mehr denken konnte, als meine Lage vor dem Äußersten zu bewahren". Um dies abzuwenden, erbot er sich Hoffmann, Tag und Nacht für das Theater zu arbeiten, ganze Partituren zu instrumentieren, alles in seinen Kräften Stehende zu tun, nur — wie er mit dem ihn auch in trübsten Lebenslagen aufrechterhaltenden Humor fortfährt — „mit Ausnahme des Stiefelwichsens und Wassertragens, welches letztere meine Brust jetzt nicht vertragen können würde, aber selbst Noten würde ich kopieren, wenn ich nicht von der melancholischen Beschäftigung zu sehr für eine Verdüsterung meines Temperaments fürchten müßte".

Mochte Jean Jaques Rousseau, nachdem er alle seine die Geister bewegenden Werke geschrieben, in der mechanischen Beschäftigung eine Beruhigung finden; für den tatendurstigen jüngeren Mann, den die angefangene Partitur seines „Rienzi" zur Vollendung aufrief, wäre Notenkopieren doch wirklich eine allzu niederdrückende Beschäftigung gewesen. Sollten die in der stummen Niederschrift eingefangenen, die in seinem Innern noch nach Gestaltung strebenden Melodien zum Ertönen kommen, so mußte er fort aus den unleidlich gewordenen engen Verhältnissen dieser Komödiantenwirtschaft. Allein wie sollte die ersehnte Ortsveränderung ermöglicht werden? Ehe für einen Ausländer an die Erlangung eines Reisepasses zum Verlassen Rußlands gedacht werden konnte, mußte nach den damaligen russischen Vorschriften — man darf vielleicht sagen, „die Not gab dieses seltsame Gesetz" — die Absicht der Abreise in den Zeitungen bekannt gegeben werden, damit die russischen Gläubiger zuerst ihre noch ausstehenden Forderungen einzutreiben vermochten. Nun war der arme Kapellmeister aber derart verschuldet, daß die Kunde von

seiner Entfernung diese zweifellos unmöglich gemacht haben würde. Es blieb also nur das Wagnis einer Flucht übrig. Als am 26. Juni die Theatergesellschaft den Rückweg von Mitau nach Riga antrat, fuhr Wagner mit seiner Frau und dem großen Neufundländer Hunde Robber, der in Riga an die Stelle des in Magdeburg von Wagner unzertrennlichen Pudels Rüpel getreten war, der Grenze zu, an der alle tausend Schritte ein Wächterhaus stand. Zwischen ihnen patrouillierte das Kosakenpikett. Die Überschreitung der so bewachten Grenze wäre kaum möglich gewesen, wenn nicht der von Königsberg her mit Wagner befreundete reiche Kaufmann und Kunstfreund Abraham Möller für Durchbringung der lebendigen Konterbande gesorgt hätte. Dank dieser Vorsorge fanden die Flüchtlinge, wie Heinrich Dorn erzählt, in der Hütte eines Grenzkosaken schützendes Obdach, während ihr Wächter seine Inspektionsreise antrat, und auch im Visitationsritt des vigilierenden Kosakenpiketts hatte Möller eine wohltätige Unterbrechung herbeizuführen gewußt.

„Vier Tage später blickten die Geretteten aus dem oberen Fenster des Gasthofes von Arnau auf das eine Meile davon entfernte Königsberg." Da Wagner dieses wegen seiner dortigen Gläubiger nicht zu betreten wagte, ging die weitere Fahrt nach dem Reiseplan des wackern Freundes Möller nach Pillau, und dort schiffte sich Wagner, der nicht länger warten wollte noch konnte und der Billigkeit wegen den Seeweg wählte, auf einem, wie Glasenapp berichtet, schlecht verproviantierten und unzureichend bemannten Segelschiffe, das kaum auf Passagiere eingerichtet war, mutig ein, einer ungewissen Zukunft verwegen zustrebend.

8. Die Seefahrt.
Pariser Leidens- und Läuterungsjahre

Gerade 70 Jahre waren verflossen, seit am 23. Mai 1769 ein anderer Flüchtling am Dünastrande das Schiff bestiegen hatte, das auch ihn nach Frankreich, als dem herrschenden Kulturzentrum, führen sollte. Johann Gottfried Herder, der beliebte Lehrer und gefeierte Domprediger, hatte in Riga freilich eine ungleich bedeutendere Stellung eingenommen als der wenig beachtete Theaterkapellmeister. In Herders „Fragmenten zur neueren deutschen Literatur" und in seinen „Kritischen Wäldern" lagen bereits Werke von anerkanntem Einflusse auf das deutsche Geistesleben vor, während von Wagners Jugendarbeiten nur wenige Freunde und Sänger bisher eine mehr oder minder günstige Meinung gefaßt haben konnten. Dennoch war eines den beiden aus Riga flüchtenden Männern gemeinsam: aus der Enge der Provinzstadt, wo sie in aus Not zu früh ergriffenem Berufszwange mißmutig ihre Jugendkraft verbrauchten, sehnten sich beide fort, einzutauchen in den großen Strom der Bildung, des Kunstlebens, um in ihm, sich selbst weiter entwickelnd, auf weiteste Kreise zu wirken. Wir haben von Wagner leider keine während seiner Seefahrt niedergeschriebenen Äußerungen, wie sie in Herders „Journal meiner Reise" als wundersam ergreifendes Zeugnis seiner eigenen zukunftsreichen Gärung

und der ganzen Sturm- und Drangzeit vorliegen. Aber wenn Herder in unersättlichem Bildungsdurst in den rhapsodischen Ausrufungen seines Tagebuchs die Keime aller seiner folgenden Schriften, vor allen seines Hauptwerkes, der „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit", ausstreut, so hat zweifellos auch der zum Erringen neuer Ruhmesziele ausziehende Tondichter es in seiner Seele erfahren, wie „das freie Meer befreit den Geist", haben die gewaltig ihn umbrausenden Naturtöne in des Menschen Kampf mit der Elemente blindwütender Macht ihm das erhebende Gefühl tragischer Größe geweckt und zu eigenem Schöpfungsdrang gesteigert.

Wenn Wagner in dem Verlangen nach einer mehr dramatischen Gestaltung der Oper schon während der Seefahrt die Ideen auftauchten, die er bald darauf den Beethoven seiner Novelle aussprechen läßt, so erinnern wir uns gerne, daß auch der fünfundzwanzigjährige Herder ausgerufen hat: „Oper, eine neue deutsche Oper, eine Oper der Menschheit: auf menschlichem Grund und Boden, mit menschlicher Musik und Deklamation. Der Plan sollte einfach, muß aber auch Empfindung sein. Die Empfindung muß den Tanz gezeichnet, die Musik dazu gesetzt, die Gebärden gebildet haben." — „Wenn sich ein Musiker", sagt Wagner in einem seiner in Paris geschriebenen Aufsätze, „gedrängt fühlt, die kleinste Komposition zu entwerfen, so geschieht dies nur durch die anregende Gestalt einer Empfindung, die in der Stunde der Konzeption sein ganzes Wesen überwältigt."

Und in der unmittelbaren Empfindung, „der Allgewalt des Augenblicks", auf den Meereswogen selbst hat Wagner die Seemannssage vom fliegenden Holländer empfangen, die in der Folge zum ersten seiner Musikdramen ausreifen sollte. Das Pfeifen des Windes in dem

gefrorenen Takelwerk, so erzählte er den Pariser Freunden, habe ihm „einen so seltsam dämonischen Eindruck gemacht, ja wie die reinste Musik geklungen, so daß ihm, als einmal noch im Sturm plötzlich ein Schiff vor ihnen aufgetaucht, aber ebenso rasch wieder im Dunkel der Nacht verschwunden sei, alsbald der fliegende Holländer eingefallen wäre, und er seitdem immer in Gedanken eine Musik dazu komponiere". Nicht „freund- und friedlich", sondern „mit Gewitter und Sturm" trieben Ost- und Nordsee das Schiff dahin, das fürwahr einen „Cäsar und sein Glück" trug. Unvergeßlich prägten sich Wagner die Eindrücke jener dreieinhalbwöchentlichen, an Unfällen reichen Seefahrt ein. „Dreimal litten wir von heftigstem Sturm, und einmal sah sich der Kapitäan genötigt, in einen norwegischen Hafen einzulaufen," bei Sandwigen im Galtasund unweit von Arendal. Als „Sandwike" kennt Daland im Drama genau die Bucht. „Die Durchfahrt durch die norwegischen Schären machte einen wunderbaren Eindruck auf meine Phantasie." In der Windmühle bei Sandwigen fanden die müden Seefahrer, Matrosen und Passagiere, freundliche Aufnahme. Im fröhlichen Matrosenchor des dritten Aktes mögen die Matrosenlieder nachtönen, die beim wärmenden Punsch in der alten norwegischen Mühle auf Hiso erklungen sind. Dann aber ging's wieder hinaus in erneute Seestürme, die das Schiff aus seiner Bahn zu drängen drohten.

„Ach, der Sturm! Verschlagen weg vom Glücke!
Soll der Gute so zugrunde gehen?
Doch er stehet männlich an dem Steuer;
Mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen;
Wind und Wellen nicht mit seinem Herzen:
Herrschend blickt er auf die grimme Tiefe,
Und vertrauet, scheiternd oder landend,
Seinen Göttern."

Die Verse, in denen der junge Goethe symbolisch seine Lebensfahrt schildert, mögen im wörtlichen wie im tieferen Sinne von dieser Seefahrt des jugendlichen Wagner gelten. Erst Anfang August lief das Schiff in die Themse ein, und von den Gefahren der äußerst angreifenden Reise ruhte das Ehepaar Wagner acht Tage in London aus.

Noch zweimal, in den Jahren 1855 und 1877, ist Wagner später zur Leitung von Konzerten nach England gekommen. Von jenem ersten Besuche erwähnt er in seiner Lebensskizze nur: „Nichts interessierte mich so als die Stadt selbst und die Parlamentshäuser, von den Theatern besuchte ich keines." Die Stadt London hatte ja auch Heine, dessen „Englische Fragmente" (1828) ebenso wie des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau Schilderungen aus England in den viel genannten „Briefen eines Verstorbenen" (1830/31) von Wagner gelesen worden waren, als das Merkwürdigste gerühmt, was die Welt dem staunenden Geiste zeigen könne. Freilich setzte Heine hinzu, der Anblick der maschinenhaften Bewegung dieses übertriebenen London werde den Philosophen den Pulsschlag der Welt vernehmen lassen, die Phantasie des Dichters erdrücken und sein Herz zerreißen. Von solchem peinlichem Eindrucke seines ersten Besuches erzählte Wagner denn auch dem bei seinem zweiten Londoner Aufenthalt ihm manche Dienste erweisenden Ferdinand Präger. Daß der erste Gang des in einem billigen Wirtshaus in der alten Comptonstraße abgestiegenen Wagner dem Besuch des Sterbehauses seines geliebten Weber in der großen Portlandstraße galt, dürfen wir dem wenig zuverlässigen Gewährsmann ebenso glauben, wie daß Wagner in tiefer Ergriffenheit alles um sich her vergaß, als er im Dichterwinkel der Westminster-Abtei vor Shakespeares Keno-

taphium stand. Nicht zu bezweifeln ist auch Prägers Bericht, demzufolge Wagner nicht bloß das berühmte Hospital in Greenwich besuchte, sondern auch auf die dort als Hospitalschiff verankerte „Dreadnought", einst eines von Nelsons Kriegsschiffen, kam.

„Durch der Themse flaggenden Mastenwald
Sieh das Fahrzeug drüben, morsch und alt!
Denn der Entrer ward ein Krankenschiff,
Ward der Flotte schwimmend Lazarett . . .
Fern herüber Londons Brausen schallt,
Über'n Strom der schwarze Wimpel wallt."

Freiligraths berühmtes Gedicht „Das Hospitalschiff" erschien erst in seiner Sammlung „Zwischen den Garben" (1849). Dessen Verse vermögen jedoch am besten uns den Eindruck Wagners beim Besuche der zum Spital gewordenen Kriegsfregatte lebendig zu machen. Präger erzählt, daß Wagner, als ihm beim Besteigen der Schiffsleiter die von Frau Schröder-Devrient geschenkte Schnupftabaksdose entfiel, beim Haschen darnach beinahe selbst ertrunken wäre. Nur seine Geistesgegenwart und die von Jugend an bis ins Alter ihm eigene gymnastische Behendigkeit hätten ihn vor dem vermutlich tödlichen Sturz in die Themse gerettet.

Sobald Mensch und Hund sich von der „gräßlichen" Seereise erholt hatten, drängte Wagner weiter, der Erfüllung seiner auf Paris gesetzten Hoffnungen entgegen. Nach ruhiger Fahrt, diesmal auf einem Dampfschiff, über den Kanal landete Wagner am 20. August 1839 in Boulogne-sur-mer. Am 23. bat er den als Vertreter der Brockhausischen Firma in Paris in der Richelieustraße nahe der großen Bibliothek wohnenden Buchhändler Eduard Avenarius, der sich inzwischen mit Wagners Stiefschwester

Cäcilie verlobt hatte — die Heirat selbst erfolgte erst am 5. März 1840 —, ihm für seine bevorstehende Ankunft in Paris eine Wohnung zu mieten. Zunächst jedoch blieb er während einer Woche in dem eleganten Seebade, eifrig mit der Instrumentation des zweiten Rienzi-Aktes beschäftigt, die am 12. September völlig vollendet vorlag. Indessen nicht diese Arbeit hielt ihn so lange in dem für seine knappen Mittel allzu teuren Orte fest. Zwar hatte Wagner sich bei der Ankunft in Boulogne nicht so leichtsinnig in ein auf Engländerpreise eingerichtetes Hotel gewagt, wie er dann in dem Aufsatze „Pariser Fatalitäten für Deutsche" seinen Boulogner Aufenthalt in feuilletonistischer Ausschmückung ironisierte. Er hatte im Gegenteil vorsichtig sich eine kleine halbe Stunde von der Stadt entfernt so wohlfeil wie möglich eingemietet, um sich von den überstandenen Strapazen auszuruhen, ehe er den Kampf um einen Erfolg in Paris aufnehmen sollte. Und gerade für diesen bevorstehenden Feldzug schien der Zufall durch das Verweilen in Boulogne dem Waghalsigen eine günstige Karte zuschanzen zu wollen.

Im Seebad von Boulogne hielt sich eben Giacomo Meyerbeer (1791—1864) auf, der seit der Pariser Aufführung der „Hugenotten" am 21. Februar 1836 auf der Höhe seines europäischen Ruhmes stand und die bisher den Rossinischen weichen Melodien zugewandte Gunst des Publikums der großen historischen Oper erobert hatte. Meyerbeers mit Immermann und Eduard von Schenk engbefreundeter Bruder Michael Beer versuchte sich mit Erfolg in Drama und Novelle. Der Berliner Maestro selber hatte, nachdem er gemeinsam mit Karl Maria von Weber in Darmstadt den Unterricht des als Autorität geltenden Abbés Vogler genossen, während seines Aufenthalts in Italien sich der Rossinischen Richtung völlig hingegeben.

Im Jahre 1825 verlegte er seinen ständigen Wohnsitz nach Paris, wo der feine Beobachter und Rechner die französische Geschmacksrichtung und Tagesströmungen aufmerksam verfolgte. Auf den vermittelnden Einfluß, den Paris in musikalischen Modefragen ausübte, hat Wagner schon 1841 hingewiesen. Der für Paris schreibende deutsche Musiker sehe sich genötigt, ein gutes Teil seines Ernstes und seiner Strenge fahren zu lassen, während ein italienischer Maestro, wie Donizetti in seiner „Favoritin", „sich unwillkürlich angespornt fühlt, ernster und gesetzter zu werden, seine Fadaisen einzustellen und sich in seiner besseren Natur zu zeigen". Hatte doch 1829 der gefeierte Neubegründer der italienischen Oper, der außerhalb des spontinischen Kreises als der erste lebende Opernkomponist gerühmte Gioachino Rossini (1792—1868), mit seinem „Wilhelm Tell" zu erkennen gegeben, welchen Eindruck selbst auf ihn die keck drauf losgehende französische Oper, Aubers „Stumme von Portici", gemacht hatte. 1831 trat dann Meyerbeer mit dem ersten Werke seiner neuen Richtung, die klüglich Bestandteile der italienischen und französischen Oper mischt, dem „Robert der Teufel", hervor. Den Hugenotten" folgte 1849 „Der Prophet", und erst nach ihres Verfassers Tod 1865 „Die Afrikanerin", deren Aufführung Meyerbeer in seiner Witterung des sich allmählich vorbereitenden Umschwunges zugunsten seines Gegners Wagner bei seinen Lebzeiten ängstlich hinausgezögert hatte.

Daß die Zukunft aus den beiden sich in Boulogne freundlich die Hände reichenden Musikern unversöhnbare Gegner machen sollte, daß hier der geschickte Führer einer internationalen, unwahren Modekunst und der Begründer eines neuen, auf ungebrochen starker Empfindung sich aufbauenden deutschen Nationaldramas einander Aug in Aug gegenüberstanden, hat wohl keiner von ihnen geahnt.

Meyerbeer war ein viel zu begabter Musiker, um nicht den musikalischen Wert der ihm vorgelegten zwei Rienziakte zu würdigen, und ein viel zu erfahrener Theaterpraktiker, um nicht die starke Bühnenwirkung der Rienzidichtung zu erkennen, die er für das beste ihm bekannt gewordene Textbuch erklärte. Nicht den kleinsten Teil seiner damals noch unbestrittenen Erfolge dankte Meyerbeer der berechnenden Politik, mit welcher er sich jeden, der ihm nahte oder irgendwie einmal von Nutzen werden konnte, zu verbinden wußte. Heinrich Laube, der wenigstens später als Bühnenleiter selber in Bearbeitung der öffentlichen Meinung nicht zu den Unerfahrenen gehörte, hatte bei wiederholtem Aufenthalt in Paris Gelegenheit zu Einblicken in die ausgebildete Diplomatie des „in den Herzpunkten seiner Opern deutlich die Synagoge mit ihren ins Mark dringenden Gesängen" zu Gehör bringenden Bühnenbeherrschers. Meyerbeer, erzählt Laube, „hatte geradezu eine Kanzlei zur regelmäßigen Besorgung der öffentlichen Stimmen. Leise wurde in Paris, in London, in Berlin, in Leipzig präludiert, wenn etwas von ihm kommen sollte, auch wenn's nur eine Wiedergabe seiner Oper war, und von Woche zu Woche wuchs das Präludium zu stärkerem Tone, und die Zahl der Städte und ihrer Zeitungen wurde immer größer, und die Fragen und die Notizen erhoben sich zum Forte, ja zum Fortissimo, bis der Paukenschlag eintrat mit der wirklichen Aufführung. Er war ein musikalisches Talent höherer Gattung, der mit vollendetster Systematik des industriellen Geschäftes in der Literatur seine Werke einzuführen und aufrechtzuerhalten verstand." Aber auch wie rücksichtslos dieser schlau lächelnde Diplomat Meyerbeer, der von seinen Nebenbuhlern „mit bestrickender Hingebung sprach", in der Tat mit geheimen

Mienen jede Konkurrenz zu vernichten suchte, wußte Laube auf Grund seiner Erfahrungen zu erzählen.

Es war für einen derart umsichtigen Geschäftsmann ganz selbstverständlich, daß er eine so außergewöhnliche Persönlichkeit, wie der junge Wagner doch damals bereits allen seinen näheren Bekannten erschien, sich durch scheinbares Wohlwollen zur Dankbarkeit zu verpflichten wünschte. Deshalb mußte aber auch schon das Unterlassen jeder lobenden Äußerung von Seite Wagners, als dieser während seiner Pariser Schriftstellerei fortwährend Gelegenheit gehabt hätte, dem Mächtigen zu schmeicheln (s. S. 311), den an solche Dienstleistung gewöhnten Meyerbeer arg verstimmen. Daß Wagner im ersten Dankbarkeitsgefühl an Schumann die Bitte richtete, seine Angriffe gegen Meyerbeer zu mäßigen, konnte hinwiederum der so in Schutz genommene Beschützer nicht wissen. Jedenfalls aber muß Meyerbeer, der nach dem Mißerfolg seiner „Kreuzfahrer" es sich schwer Geld hatte kosten lassen, um den begabtesten französischen Textdichter, den teueren Eugen Scribe (1791—1861), zum Mitarbeiter zu gewinnen, bei seiner genauen Kenntnis der für einen Namen- und Mittellosen bestehenden Unmöglichkeit, an der Großen Oper zugelassen zu werden, nicht wenig erstaunt gewesen sein über die ungeheure Naivetät, mit welcher der aus Riga dahergewehte Unbekannte darauf rechnete, sich Scribe und die Direktoren der Grande Opéra für seinen „Rienzi" dienstbereit zu machen. Aber der weltkundige ältere Künstler ließ seine Bedenken, die den hoffnungsmutigen jüngeren damals auch schwerlich überzeugt hätten, nicht laut werden. Er sagte auf das freundlichste seine Unterstützung zu und stattete Wagner mit Empfehlungsbriefen aus an den Direktor der Großen Oper, Duponchel, den Leiter des Konservatoriums, Anton François Habeneck, und den Musikverleger Moritz Schle-

singer. Der unbarmherzige Spötter Heine meinte in der Folge allerdings, er müsse an Wagners Begabung gerade deshalb zweifeln, weil er von Meyerbeer empfohlen worden sei. Der habe noch keinen beschützt, von dem wirkliche Leistungen zu erwarten seien. Und Heine konnte in solcher Sache urteilen, denn Berlioz hegte auch gegen den berühmten „Ideenbankier" Heine selbst den Verdacht, daß er, „Tigerkatze" wie er sei, das Glück seiner besten Freunde als etwas Unangenehmes empfinde. Wagner ließ in seiner arglosen Gutmütigkeit sich jedenfalls eine Zeitlang durch die vorgespiegelte Gönnerschaft täuschen; doch bereits am 5. Februar 1845 nannte er in einem Briefe an Schumann Meyerbeer einen „absichtlich schlauen Filou".

Voll Zuversicht fuhr Wagner am frühen Morgen des 16. September auf der Diligence durch die Barrière von St. Denis in Paris, die „immer noch weltbeherrschende Metropole des Westens", ein. Paris war damals freilich noch weit entfernt von seinem unter dem zweiten Kaiserreich erlangten äußeren Glanze. Mit Ausnahme des eleganten Mittelpunktes, des schon von Camill Desmoulins' Tagen her berühmten Palais Royal, erschien es dem ungefähr zu gleicher Zeit einziehenden deutschen Maler und Lithographen Friedrich Pecht (1814—1903), dem späteren trefflichen Münchener Kunstkritiker, dem wir höchst anschauliche und liebevolle Schilderungen seines Verkehrs mit dem ihm dann auf Lebenszeit befreundeten Wagner verdanken, „unsäglich schmutzig, eng und übelriechend, sogar Omnibusse gab es in den Straßen erst nur wenige Linien". Und gerade im engsten und unreinlichsten Teile, im alten Hallenviertel, fand Wagner in der düsteren, geräuschvollen Straße de la Tonnellerie Nr. 33 seine erste Unterkunft. Dennoch mag das alte, sonnenlose Haus dem Eintretenden wie eine glückverheißende Vorbedeutung erschienen sein. Über

dem Eingangstore grüßte die Büste Molières; der künftige Schöpfer der „Meistersinger" war durch ein artiges Spiel des Zufalls in dem Geburtshaus von Frankreichs größtem Dichter eingekehrt. Erst Mitte April 1840 vertauschte Wagner diese Wohnung mit einer freundlicheren im vierten Stockwerke des Hauses Nr. 35 in der auf den Boulevard des Italiens mündenden Straße du Helder, und nach dem Sommeraufenthalte in Meudon bezog er am 25. Oktober 1841 eine Wohnung Nr. 14 der Straße Jakob.

Im neunzehnten Buche von „Dichtung und Wahrheit" hat Goethe bei der Erklärung von „Genie", als derjenigen Kraft des Menschen, welche durch Handeln und Tun Gesetz und Regel gibt, etwas humoristisch auch der Geniereisen und Geniestreiche gedacht. Wenn wir heute von der Höhe des Bayreuther Festhügels aus Wagners Laufbahn überblicken, so mögen wir seinen tollkühnen Jugendplan, von Paris aus sich die ihm gebührende Stellung zu erobern, als eine notwendige Tat des seine eigenen Wege findenden Genius bewundern. Und mit den Worten von Goethes Friedrich zu Wilhelm Meister könnten wir von Wagner sagen, er komme uns vor „wie Saul, der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen und ein Königreich fand." Um in der Grande Opéra in die Reihe der Modekomponisten aufgenommen zu werden, ist er ausgezogen, und heimgekehrt ist er mit der im „Fliegenden Holländer" bereits zur Tat gewordenen Erkenntnis von der Hohlheit jener Modekunst und der Notwendigkeit der Umwandlung der Oper in ein musikalisches Drama. Wagners nächste Freunde in der französischen Hauptstadt fanden, daß er „durch die ungeheure intellektuelle Anregung, die Paris jedem fähigen Menschen biete, innerlich unaufhörlich gewachsen, ja in einem Jahre ein ganz

anderer geworden sei." Allein den Fernerstehenden, zu denen leider auch seine nächsten, die Reise mißbilligenden Verwandten gehörten, mußte diese Flucht des Mittellosen von Riga nach Paris doch als eine Geniereise in dem von Goethe angeführten spöttischen Sinne des unüberlegten Indieweltthineinlaufens erscheinen. Laube rief aus: „Mit einer Frau, mit anderthalb Opern, mit kleiner Börse und einem furchtbar großen, furchtbar viel fressenden neufundländischen Hunde durch Meer und Sturm von der Düna stracks bis an die Seine zu fahren, um in Paris berühmt zu werden! In Paris, wo halb Europa um den lärmenden Ruhm konkurriert, wo alles erkauft, wenigstens bezahlt werden muß, auch das Verdienstvollste, wenn es auf den Markt und dadurch zur Geltung kommen will!" Und der Spötter Heine faltete, als er durch Laube mit Wagner bekannt gemacht wurde, andächtig die Hände ob dieser verwegenen Zuversicht eines deutschen Künstlers.

Wagners Leben ist auch sonst nicht arm an dramatischen Momenten. Aber der Entschluß jener Reise und wie dieser deutsche Künstler in der ihm feindlichen Weltstadt zweiundeinhalbes Jahr lang, vom September 1839 bis April 1842, mit unüberwindlicher Zähigkeit und Spannkraft den aufregenden Kampf um den Erfolg, wahrlich a struggle for life, führt, dieses buntbewegte anziehende Bild dürfte in wenig Künstlerleben seinesgleichen finden. Es gab in diesem Zeitraum mehr als einen Augenblick, in dem es schien, als hätte Wagner in der rührenden Erzählung „Ein Ende in Paris" in dem Untergange des armen deutschen Musikers seinen unvermeidlich bevorstehenden eigenen voraus geschildert. Die vielen Edlen, die in ihrer spartanischen Abhärtung Wagner nicht seine Freude an einer die Sinne künstlerisch anregenden, von Überfluß zeugenden Häus-

lichkeit in München, Triebschen und Bayreuth zu verzeihen vermochten, hätten sich beruhigen können. Das in Holteis „Lorbeerbaum und Bettelstab" sprichwörtlich gewordene deutsche Dichterelend ist Wagner nicht erspart geblieben. Er hat, als er alles Entbehrliche, selbst seine Taschenuhr versetzen mußte, sie kennen gelernt, „die düsteren, unbegreiflichen Rechnungen des mont de piété". Vergleicht man seine Kampfzeit in Paris etwa mit Friedrich Schillers Notjahren in Mannheim und Friedrich Hebbels Entbehrungen als Student in München, so hat Wagner vor Schiller voraus, daß er nicht bloß wie der Dichter des „Don Karlos" Sorge und Geldmangel, sondern wie Hebbel und zudem mit Frau und Hund dem ganz prosaischen Hunger zu trotzen hatte. Wenn er seine Beethoven-Novelle mit der Anrufung von „Not und Sorge", als Schutzgöttinnen des deutschen Musikers, wie der epische Sänger sein Heldenlied mit Anrufung der göttlichen Muse eröffnet, so kam dies sarkastische Gebet aus bitterster eigener Erfahrung:

„Not und Sorge, du Schutzgöttin des deutschen Musikers, deiner sei auch bei dieser Erinnerung aus meinem Leben die erste, rühmendste Erwähnung getan! Laß dich besingen, du standhafte Gefährtin meines Lebens! Du hieltest treu zu mir und hast mich nie verlassen! Mit schwarzen Schatten hast du mir stets die eitlen Güter dieser Erde verhüllt: habe Dank für deine unermüdliche Anhänglichkeit. Aber kann es sein, so suche dir mit der Zeit einmal einen anderen Schützling, denn bloß der Neugierde wegen möchte ich gern einmal erfahren, wie es sich auch *ohne* dich leben ließe."

Aber wenn wir uns der Leiden und Drangsal erinnern, so sollen wir doch auch etwas mehr, als es gewöhnlich geschieht, uns bewußt werden, wie ungeheuer Wagner durch alle die in Paris auf ihn wirkenden Ein-

drücke, ganz abgesehen von den unmittelbar seine Kunstrichtung bestimmenden des Theaters und der Konzerte, gefördert wurde. Er selbst rief schon 1842 aus: „Es leben die Schmerzen von Paris, sie haben uns herrliche Früchte getragen!" Und gerade in dieser härtesten Pariser Prüfungszeit wurden die Kräfte in ihm wachgerufen, ohne die er später den durch Jahrzehnte währenden Kampf um seine Kunst nicht siegreich hätte durchführen können, die Unerschöpflichkeit der Pläne und der Willenskraft des Mannes, „den keine Not anders als vorübergehend zu entmutigen, kein Mißgeschick im Vertrauen auf sein Talent wankend zu machen vermochten." Wohl hat er in dem armen, in Paris zugrunde gehenden Musiker sich selber geschildert. Aber der die eigene Lebensnot in dichterischer Spiegelung, wie es in großen Werken Goethe zu tun liebte, vorzuführen vermochte, der war auch stärker als der fallende Streiter, dem er einen Gedenkstein setzte.

„Wenn es gilt, zu herrschen und zu schirmen,
Kämpfer gegen Kämpfer stürmen
Auf des Glückes, auf des Ruhmes Bahn:
Nur der Starke wird das Schicksal zwingen,
Wenn der Schwächling untersinkt."

In keinem Zeitabschnitt vielleicht hat die Weltstadt an der Seine auf deutsche Schriftsteller und Dichter, Maler, Architekten und Musiker eine so mächtige Anziehungskraft ausgeübt wie zwischen 1830 und 1848, in den Jahren der Herrschaft des Bürgerkönigs Louis Philipp. Paris war nach Pechts Aussage „damals gefüllt mit jungen Deutschen, besonders Künstlern, Medizinern und Flüchtlingen".

Vermutlich sehr frühe ist der Wunsch, sein Glück in Paris zu versuchen, in Wagner aufgetaucht. Laube hatte eigentlich dorthin schon reisen wollen, als er durch das An-

gebot einer Journalleitung in Leipzig festgehalten wurde. Seine Gespräche werden bei seinem jungen Freunde zuerst den Gedanken angeregt haben. Als Wagners „Feen" in Leipzig zugunsten von Aubers „Maskenball" zurückgesetzt wurden und die Opern des Berliners Meyerbeer von Paris aus ihren Siegeszug über die deutschen Bühnen begannen, wurde ihm die ungünstige Stellung des in Deutschland sich mühsam um die Zulassung seiner Opern bewerbenden deutschen Musikers drastisch vor Augen geführt. Und kurz entschlossen wendet er sich schon im Jahre 1836 an den erfolgreichsten lebenden Textdichter, an Eugen Scribe, mit einer „passablen französischen Übersetzung" seines Opernentwurfes „Die hohe Braut". Nur die von Anfang an in Wagner wirkende und aus seinem besonderen Bildungsgange heraus erklärliche Überzeugung von seiner besonderen dichterisch-dramatischen Veranlagung konnte ihm den Mut verleihen, Scribe einen solchen Prosaentwurf einzusenden. Hat doch auch Meyerbeer diese angeborne theatralische Begabung seines jüngeren Berufsgenossen, die diesen schon mit dem „Rienzi" alle bisher vorhandenen Operntexte überflügeln ließ, sofort erkannt. Auch Scribe selbst muß von der Dichtung des unbekannten deutschen Kapellmeisters einen vorteilhaften Eindruck empfangen haben, denn auf die Einsendung des „Liebesverbots" — „Die hohe Braut" war durch Nachlässigkeit von Brockhaus nicht in seine Hände gelangt — antwortete er entgegenkommend. Konnte dieses freilich unverbindliche und unbestimmte Eingehen Scribes auf Wagners Vorschläge ihm mündliche Verhandlungen mit dem Mächtigen aussichtsvoll erscheinen lassen, so mußte er geradezu eine Aufforderung in den freundlich-ernsten Worten finden, mit denen August Lewald die Veröffentlichung des „Karnevalsliedes" begleitete.

Wenn die Lage der Dinge in Deutschland sich nicht ändere, meint der Herausgeber der „Europa", wenn es dem talentvollen Komponisten fast schwerer werde, „auf dem kleinsten Winkeltheater Deutschlands als selbst in Paris mit seinem Werke durchzudringen, wenn es den deutschen Bühnenvorständen fortwährend belieben wird, das Gute und Ansprechende, was hier und da noch auftaucht, schnöde zurückzuweisen, und endlich die Theaterkritik von Unwissenden als schmähliches Handwerk stets betrieben wird: so ist es für junge, strebsame Geister der einzige Weg, an das Ausland zu appellieren."

Auf einem solchen Winkeltheater hatte der Zwist unbezahlter Sänger Wagners „Liebesverbot" zugrunde gerichtet. Das Leipziger Stadttheater und die Königstädtische Bühne hatte ihn böswillig hingehalten, der Prager Direktor zurückgewiesen; die kleinlichen Verhältnisse der Würzburger, der jämmerliche Zusammenbruch der Magdeburger und Königsberger Bühne, Holteis Komödiantenwirtschaft in Riga: das alles zusammen war wirklich genug, um Wagners Drang, „aus der Kleinheit und Erbärmlichkeit der mich beherrschenden Verhältnisse herauszukommen, bis zur zehrenden Sehnsucht" zu entwickeln. Aus dem Misere der deutschen Provinzen will der arme Musiker der Wagnerschen Novelle sich reißen, „und, ohne das jedenfalls bei weitem erhabenere der deutschen Hauptstädte zu kosten, mich geradezu auf den Hauptplatz der Welt werfen, wo die Kunst aller Nationen in einen Brennpunkt zusammenströmt, wo die Künstler jeder Nation Anerkennung finden, wo auch ich hoffe, die geringe Portion von Ehrgeiz, die mir der Himmel aus Versehen in's Herz gelegt, befriedigt zu sehen." Bei der Arbeit am „Rienzi" stand von Anfang an vor Wagners Augen die Große Oper mit all ihrer szenischen und musikalischen Pracht, ihrer effektreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit, die sein künstlerischer Ehrgeiz nicht etwa bloß

nachahmen, sondern mit rückhaltloser Verschwendung nach allen ihren bisherigen Erscheinungen überbieten wollte. Der „Rienzi" war demnach von vornherein „für die größten Verhältnisse angelegt" und nur mit den Mitteln einer ersten Bühne, nicht denen gewöhnlicher Provinztheater zu verwirklichen. An einer deutschen Hofbühne damit anzukommen, schien für den Augenblick ausgeschlossen. Aber dort, wo die große historische Oper sich entwickelt hatte, in Paris, hoffte der Wagende auf Gelingen. Und gerade in jenem Zentrum sollten, wie Wagner in seinem „Lebensbericht" sagt, dem von der nationalen Kunst durch die modernen künstlerischen Einflüsse abgewendeten jungen Musiker „die Augen aufgehen über sein dem Geist der Zeit gebrachtes Opfer sowie über den idealen Trieb, der dabei in ihm erwacht war und der ihn später der Heimat und die Heimat ihm wiedergab."

Beim Rückblick auf seine Pariser Erfahrungen hat Wagner 1851 geäußert, er hätte nicht im mindesten die Neigung gefühlt, das französische Wesen sich anzueignen. Dies trifft sicherlich für den Besuch des politischen Flüchtlings in Paris im Juni 1849 zu, aber nicht für die Anfänge seines ersten Aufenthalts. Wohl hat er selber und hat auch sein Freund Pecht hervorgehoben, wie sehr die höchst mangelhafte Beherrschung der französischen Sprache, die ihm jederzeit zuwider war, dem „auf jede Weise um Bekanntwerden in der Weltstadt Ringenden hinderlich war", ein Hemmnis, das übrigens auch Laube nie ganz zu überwinden vermochte. Allein dies wird ihm doch auf die Dauer nicht ernstlich verwehrt haben, mit seinem genialen Auffassungsvermögen das französische Wesen und Pariser Leben in dem ganzen Reichtum seiner damaligen Entwickelung kennen zu lernen und für die schärfere Aus-

bildung seiner deutschen Eigenart auf sich wirken zu lassen.

Noch war Paris „das damalige Mekka aller gläubigen Liberalen", zu denen Wagner als Anhänger des jungen Deutschlands in jener Zeit gehörte, von den Glorienstrahlen des Freiheitskampfes der drei Julitage verklärt. In Laubes „Jungem Europa" wie in den „Briefen aus Paris" des dort 1837 gestorbenen Börne hatte auch Wagner sich an ihrer Schilderung begeistert. Im Gedenken seiner Flucht durch des Zaren Kosakenpikette wird er mit erhöhtem Empfinden die freiheitliche Trikolore an den historischen Stätten zweier großer Revolutionen begrüßt haben. Die Julisäule zur Erinnerung an die Volkserhebung gegen die Bourbonen im Jahre 1830 wurde während Wagners Anwesenheit errichtet, wobei Berlioz' Requiem für die Juligefallenen aufgeführt wurde, dessen erster Teil Wagner freilich gar nicht gefiel, während er in der Apotheose am Schluß Sachen fand, die an Großartigkeit und Erhabenheit von nichts übertroffen werden könnten. Dagegen konnte ihm sein Freund Ernst Kietz, der kurz vor Wagners Eintreffen unfreiwilliger Zuschauer bei einem Barrikadenkampfe geworden war, eine Schilderung revolutionärer Vorgänge geben, wie sie ähnlich Wagner zehn Jahre später in Dresden mithandelnd selbst erleben sollte. Am 15. Dezember 1840 sah Wagner von der Terrasse des Tuileriengartens aus einem friedlicheren und doch großen politischen Schauspiele zu. In einem fünfstrophigen reimfreien Gedichte hat er den gewaltigen Eindruck geschildert, den die Heimführung der Leiche des auf St. Helena geendeten Imperators und ihre — zum großen Ärger der Pariser — statt unter den Klängen von Rossinis „Stabat mater" unter denen von Mozarts „Requiem" erfolgende Beisetzung im Dom der Invaliden auf jede nur etwas empfängliche Einbildungskraft ausüben mußte.

„Die Trommel ruft den Bürger auf,
Aus ihrem Schlaf weckt sie die Riesenstadt,
Den Kaiser zu begrüßen —
Der Kaiser kehrt zurück!"

Wußte Wagner doch, welche Begeisterung der Schöpfer der „Eroika" dem jugendlichen Halbgott Buonaparte, „der eine Welt zertrümmerte, um aus seinen Kräften eine neue zu schaffen", entgegengebracht hatte. Und er selbst hat „den Ausspruch des Büßers von St. Helena", die Politik sei an die Stelle des antiken Fatums getreten, bewundert, denn wirklich sei „die Politik das Geheimnis unserer Geschichte und der aus ihr hervorgegangenen Zustände". Mit seiner Vertonung der Heineschen „beiden Grenadiere" hatte Wagner sich soeben selber den Sängern der Napoleonischen Legende angereiht. Zuerst von Lord Byron ausgehend, dann in Frankreich selbst von Béranger, in Deutschland von Heine und in Zedlitz' „nächtlicher Heerschau" verherrlicht, breitete sich die Napoleonlegende dermaßen aus, daß Berlioz im Bericht seiner „Musikalischen Reise in Deutschland" 1843 nach der Aufführung seiner Vertonung von Manzonis Ode auf den 5. Mai (Napoleons Todestag) in Dresden sich zu der Behauptung versteigen konnte: „Das Andenken an den Kaiser Napoleon ist dem deutschen Volke jetzt fast ebenso teuer wie den Franzosen." Vor Wagners Augen aber waren wirklich die alten Krieger in den alten Uniformen wie aus dem Grabe wieder ans helle Tageslicht getreten, den Sarg ihres heimkehrenden Kaisers zu geleiten. Heldentöne, wie sie Siegfrieds Leichenzug umwallen, hätte wohl der Einzug des toten Cäsars in dem zuschauenden Dichter von Rienzis Größe und Fall leise vorklingen lassen können. Das Moment des Heroischen entfaltete sich machtvoll vor seinen Augen.

Und was strömte in dieser glänzendsten Geistesepoche,

die Frankreich im neunzehnten Jahrhundert beschieden war, nicht auf die empfänglichen Sinne des in Paris sich umsehenden Künstlers ein! Wagner faßte freilich nicht Fuß in den geistsprühenden literarischen Kreisen der George Sand, Alfred de Musset und de Vigny, Lamartine, Dumas und Viktor Hugo, in denen der Ungar Liszt und der Pole Chopin (1810—49) völlig heimatberechtigt waren. Erst bei einem viel späteren Aufenthalte öffneten sich dem Schöpfer des „Tannhäuser" die dem Rienzi-Komponisten unbekannt gebliebenen und deshalb sehr zu Unrecht bespöttelten Pariser Salons. Selbst von den hervorragenden, in Paris lebenden Musikern, von denen in der Hatz und Eile der Jagd nach dem Erfolge ihm keiner Zeit zur Teilnahme für einen andern zu haben schien, waren es einzig Hektor Berlioz und Halévy, mit denen er öfters zusammenkam. Nicht bloß die kräftigen Züge und den gehaltvollen Wert der originellen „Jüdin" und der wunderhübschen komischen Oper „Guitarrero" rühmte er. Auch persönlich schien ihm Halévy, „der geistvolle und fähigste Chef der neuesten französischen Schule", trotz seines unkünstlerischen Erwerbssinnes offen und ehrlich. Halévys Klagen über die Tyrannei von Theaterdirektoren und Sängern mußten Wagner damals sympathisch berühren. Das Verhältnis Wagners zu Berlioz, zu dem er trotz dessen abstoßender Natur sich anfänglich hingezogen fühlte, gewann erst in einem späteren Zeitabschnitte, als es sich um Berlioz' Stellung zur „Zukunftsmusik" handelte, allgemeine Bedeutung und ist dann im Zusammenhange zu erörtern. Vom 24. März aus der Rue du Helder stammt Wagners erster und für mehrere Jahre noch einziger Brief an Franz Liszt. Wirklich hat, wie er darin klagt, sein „ewig unglücklicher Stern" die Wirkung einer von Laube ausgehenden Empfehlung bei dem gefeiertsten aller Virtuosen

damals verhindert. Wie Schiller und Goethe, haben auch Wagner und Liszt bei ihrer ersten Berührung sich feindlich voneinander abgestoßen gefühlt. Immerhin war der heimatlose Schiller beim Zusammentreffen mit dem weimarischen Minister, dem Schöpfer von „Werther", „Götz" und „Iphigenie", als Verfasser der „Räuber", des „Don Karlos" und „Abfalls der vereinigten Niederlande" gegenübergestanden. Wagner konnte noch auf keine öffentliche Leistung hinweisen, als er, aus kleinlichen Verhältnissen herausstrebend, vor den von Beifall verwöhnten Beherrscher dieser glänzenden Welt trat, die den Jüngeren in Kälte und Lieblosigkeit zurückstieß. In den „Pariser Amusements" hat Wagner die drei Rangordnungen der Pariser Konzerte beschrieben. Er, der zu den „Unglücklichen" gehörte, „die hierher kommen mit der Absicht, Paris zu erobern", konnte nicht einmal in der untersten Fuß fassen, und nun dagegen die „träumerisch-wogende Eleganz" eines Pariser Lisztkonzerts, wie Wagners Aufsatz „Der Virtuos und der Künstler" und andere Berichte es schildern. Der Künstler, der an einem Beethovenabend dem Verlangen seiner vornehmen Zuhörerschaft nach einer Fantasie über „Robert der Teufel" nachgibt, scheint Wagner die Pflicht des echten Künstlers gegen die Öffentlichkeit zu verletzen. Hätten die Leute ihn nicht berühmt gemacht, Liszt „könnte und würde ein freier Künstler, ein kleiner Gott sein, statt daß er jetzt der Sklave des abgeschmacktesten Publikums, des Publikums der Virtuosen ist".

Wagner ahnte bei dieser Kritik freilich nur wenig von dem Ingrimm, in dem Liszt an jenem Abend das Wort hinwarf: „Je suis le serviteur du public; celà va sans dire", wie vielleicht gerade in jener Stunde, als Wagner zum ersten Male das „nervig und wuchtvoll in wehmutreicher Allgewalt" hinrauschende Beethovenspiel Lisźts vernahm,

diesem der etliche Jahre später ausgeführte Entschluß reifte, jener entwürdigenden „Sklaverei der Volksgunst“ zu entsagen. Wie Goethe und Schiller, mußten auch Liszt und Wagner erst eine bestimmte Stufe ihrer Entwickelung erklommen haben, um, die frühere gegenseitige Verkennung überwindend, sich die Hände zum tatenreichen Freundschaftsbund reichen zu können.

Nicht einmal den Berufsgenossen trat so der Musiker Wagner in Paris näher; nur der ihm schon von Riga her bekannte Violinvirtuose Henri Vieuxtemps erwies sich auch im Trubel der Weltstadt freundlich und wurde von Wagner als wirklicher Künstler den bloßen Virtuosen entgegengestellt. Allein wenn Wagner auch nicht gleich seinem Freunde Laube die persönliche Bekanntschaft der Führer der französischen romantischen Dichterschule machte, oder gar gleich Laube und dem ebenfalls 1842 in Paris weilenden Adolf Friedrich v. Schack bei den als Schriftsteller wie als Staatsmänner gleich berühmten Größen Chateaubriand, „dem friedlichen Guizot, dem kleinen, streitbaren Thiers“, empfangen wurde, so fühlte doch auch Wagner, der durch die in Paris als größtes Laster geltende Armut von der großen Welt ausgeschlossen blieb, sich von dem Strome des geistigen Lebens der europäischen Hauptstadt umflutet. Wenn die Arbeit um das liebe tägliche Brot ihn einmal für Augenblicke freigab, konnte er der in Norddeutschland noch unbekannten öffentlichen Beredsamkeit in politischen Versammlungen und vor Gericht lauschen, die damals in der französischen Kammer ihre glänzendsten Vertreter hatte. Der St. Simonismus und die Versuche des Liszt nahestehenden Abbé Lamennais, die katholische Religion und die aufkommenden demokratischen Forderungen miteinander zu versöhnen („Paroles d'un Croyant“ 1833, „Livre du Peuple“ 1838), die sozialistischen

Ideen Proudhons, dessen berühmte Schrift „Qu'est-ce que la Propriété?" eben 1840 herauskam, mußten hier im Mittelpunkte aller politischen Strömungen den in höchstem Grade wissens- und bildungsdurstigen Wagner ergreifen. In der Dichtung seines „Jesus von Nazareth" und den in Dresden und Zürich entstehenden theoretischen Schriften drängen sich gerade diese sozialtheoretischen Pariser Eindrücke hervor. Laube machte keine Höflichkeitsphrase, sondern sagte nur die Wahrheit, wenn er Wagner bei seiner Rückkehr nach Deutschland als „eine mit unserer heutigen Bildung erfüllte Persönlichkeit" rühmte. Nicht bloß Pecht wurde in Paris durch den Reichtum und die Macht von Wagners Geist gefesselt; selbst dem nicht leicht zur Anerkennung eines namenlosen jungen Deutschen geneigten Heine imponierte „solch unermeßlicher Reichtum des Geistes", wie der sechsundzwanzigjährige Wagner ihn angehäuft und in sprudelnden Einfällen und Erzählen, worin er seinesgleichen suchte, den Genossen zum Besten gab.

An dem an der Königlichen Bibliothek, der heutigen großen Nationalbibliothek in der Richelieustraße, angestellten deutschen Flüchtling Anders fand Wagner nicht bloß einen guten Berater für die neueste französische Literatur, sondern auch einen außergewöhnlichen kundigen Führer durch die musikgeschichtliche Literatur. Friedrich Pecht erinnerte sich noch nach mehr als fünfzig Jahren mit Erstaunen daran, mit welcher klaren Bestimmtheit Wagner alles, was je musikalisch Bedeutendes geschaffen worden sei, zugleich mit den Lücken und Mängeln, insbesondere der Absurdität der modischen Oper, wie er Charakter, Tonfarbe und Verwendungsfähigkeit jedes einzelnen Instrumentes deutlich zu machen verstanden habe. Die Freunde fanden es, obwohl sie bei Wagners schlechtem Klavierspiel von seinen eigenen Arbeiten sich kein Urteil bilden konnten, ganz selbstver-

ständlich, daß der mit solch gründlicher Kenntnis Urteilende auch alle musikalischen Berühmtheiten als seinesgleichen behandelte.

Wenn ein anderes Mitglied des engsten Freundeskreises, der aus Königsberg stammende Philologe Samuel Lehrs (1805—42), der nirgends anders leben mochte als in dem jeden Augenblick neue Ideen gebärenden Paris, Wagner wieder die von dem Kreuzschüler einstens so geliebte griechische Welt näher brachte, so konnten die Maler Pecht und Ernst Kietz, welch letzterer Wagner schon von ihrer gemeinsamen Vaterstadt her kannte und außer den Bildern seines Freundes und Minnas aus den Pariser Sturm- und Drangtagen uns auch manche Szenen aus Wagners Jugend in seinen Zeichnungen überliefert hat, die musikalische Belehrung vergelten. Die beiden Schüler von Paul Delaroche dienten Wagner als Führer durch die Sammlungen des Louvre und die Luxembourg-Galerie. Wenn in der französischen Literatur seit dem Abend des 25. Februar 1830, der berühmten Aufführung von Hugos „Hernani" in der Comédie française, der Sieg der Romantiker entschieden war, so hielten sich auf dem Gebiete der bildenden Künste trotz der ersten großen Triumphe des genialen Eugen Delacroix die Klassizisten noch in der Gunst des Publikums, während neben den romantischen Malern bereits die Naturalisten unter Vernet und Meissonier sich geltend machten. Man braucht nur Wagners Schriften von „Kunst und Revolution" (1849) bis „Religion und Kunst" (1880) zu überblicken oder sich an die Gemäldeschätze Wahnfrieds zu erinnern, um Laubes Lob, Wagner habe wie das schärfste Auge für komische Züge und das schärfste Gehör für die Stimmen der Natur, so den sichersten Geschmack für alles Schöne auch in der bildenden Kunst besessen, als berech-

tigt zu erkennen. Wie mag in Paris der empfängliche, jugendfrische Mann am Anblicke der aus Jahrhunderten angehäuften Kunstwerke sich von den drückenden Sorgen erquickt, an den Meinungskämpfen der befreundeten Maler teilgenommen haben! In einem seiner Berichte für die „Dresdner Abendzeitung" hat Wagner im Dezember 1841 über ein aufsehenerregendes Wandgemälde, das von Delaroche für die „Schule der schönen Künste" ausgeführt worden war, Mitteilungen gemacht.

Pecht schildert ein Diner im Restaurant Brocci, gegenüber der Großen Oper, wozu er selbst wie Wagner und Heine mit ihren Frauen von dem auf der Hochzeitsreise befindlichen Ehepaare Laube eingeladen worden waren. Wenn der trotz seiner viel zu kurzen Beine auffallend elegant, ja vornehm erscheinende Wagner nicht selber durch einen so bedeutenden Kopf unwillkürlich gefesselt hätte, so würde es seine wunderhübsche Frau, „die seelengute, aber etwas hausbackene" Minna, getan haben, wenigstens solange ihr nicht Heines naiv-anmutige, bildschöne Mathilde mit ihrer üppigen Figur gegenübersaß. Heine und Wagner fanden bei jenem ersten Zusammentreffen aneinander Gefallen; ein Verkehr entwickelte sich aber trotz eines Besuches Wagners in Heines Wohnung bei der allzuverschiedenen Lebenslage des behaglichst als französischer Pensionär sich fühlenden berühmten Lyrikers und des um einen ersten Erfolg ziemlich aussichtslos kämpfenden deutschen Musikers nicht; in ihrem Naturell und ganzen Empfinden waren die Vertreter zweier Weltanschauungen einander zu sehr entgegengesetzt. Aber auch zwischen Laube und Wagner wollte sich in Paris nicht wieder die alte Herzlichkeit einstellen.

Als Seitenstück zu dem geistsprühenden Abend, an dem Heine, Laube und Wagner als Vertreter dreier Typen

der deutschen Literatur freundlich beisammen saßen, schildert der treue Pecht, wie, nachdem Laube im Herbst 1840 wieder nach Deutschland zurückgekehrt war, er, Kietz, und der Flötenspieler Brix am Silvesterabend mit einem Korb Champagner und allerhand kalter Küche überraschend die vier Treppen in Wagners Wohnung, der Stätte „gänzlicher Armut", hinaufdrangen. Wagner, der noch mit dem vollen Reize jugendlicher Strebsamkeit „mitten in der bedrängtesten Gegenwart unendlich liebenswürdig sein konnte", improvisierte dann „in köstlichen Knittelversen eine Art Neujahrspredigt" von einer halben Stunde Dauer Schlag auf Schlag, so daß Sonnenschein und frische Hoffnung auf die Zukunft in aller Herzen kamen. Es ist ein reizvoll-poetischer Auftritt, wie er in Henri Murgers Szenen aus dem „Vie de Bohème" stehen könnte, diese strebenden jungen Künstler und Gelehrten, die sich gegenseitig mit ihrem bißchen Armut so treulich und selbstlos unterstützen und trösten und dabei die magische Anziehungskraft, den unwiderstehlichen Reiz und die frühe Überlegenheit des unter ihnen weilenden Genius empfinden, der kraft des angebornen Adels seiner Natur „bei aller Leidenschaftlichkeit und allem sprudelnden Witz", allem Darben und Ringen doch im Leben wie in seiner Kunst niemals zum Rohen oder Trivialen herabsinkt. Was sind, ruft Wagner in Erinnerung an Kietz, Pecht, Lehr, Anders und Brix, „den heiligen Rat der fünf", aus, alle Leiden die wir in Paris ausgestanden, gegen „das Bewußtsein so innig geschlossener Freundschaft, das wir von dort mit uns nahmen!" Die armen Deutschen in Paris, heißt es in den „Fatalitäten", hätten „gewöhnlich viel Fantasie und Talent, vor allem sind sie treue Freunde; ich für mein Teil habe erst hier erfahren, was Freundschaft ist".

Wenn Pecht zu Wagners Weltgewandtheit und Un-

erschöpflichkeit im Auffinden von Hilfsmitteln auch eine angeborne Begabung zum Schuldenmachen rechnet — er selbst borgte dem gänzlich Abgebrannten sein Reisegeld und kam darüber in arge Verlegenheit —, so preist er anderseits auch „die Seligkeit des Schaffens", über welche der wunderbar energisch organisierte Mann all die Not, die ihn bedrängte, vergaß. So hat Wagner selbst in dem Aufsatz „Der Künstler und die Öffentlichkeit" ganz im Sinne des Dichters im Vorspiel des Goetheschen „Faust" diese Seligkeit gepriesen: „Wenn ich allein bin und in mir die musikalischen Fibern erbeben, bunte, wirre Klänge zu Akkorden sich gestalten, und endlich daraus die Melodie entspringt, die als Idee mir mein ganzes Wesen offenbart; wenn das Herz dann in lauten Schlägen seinen ungestümen Takt dazu gibt, die Begeisterung in göttlichen Tränen durch das sterbliche Auge sich ergießt, — dann sage ich mir oft: welch' großer Tor bist du, nicht stets bei dir zu bleiben, um diesen einzigen Wonnen nachzuleben, statt daß du dich nun hinaus, vor jene schauerliche Masse, welche Publikum heißt, drängst, um durch eine gänzlich nichtssagende Zustimmung die absurde Erlaubnis zur fortgesetzten Ausübung deines Kompositionstalentes dir zu gewinnen!" Aber zugleich muß Wagner gestehen, daß dieser unbegreifliche Drang des Künstlers zur Öffentlichkeit doch ein übermächtiger sei. Welch bittere Erfahrung war es nun für Wagner, daß weder diesem Drange in Paris Befriedigung wurde, noch ihm ungestörtes Schaffen gestattet blieb, wie er der Seligkeit dieses Schaffens zeitweilig ganz entsagen mußte, um durch Lohnarbeit sich und seiner Frau das tägliche Brot zu verdienen!

Meyerbeers Empfehlungen hatten ihm in der Tat an verschiedenen wichtigen Stellen freundliche Aufnahme und Verheißungen eingetragen. Allein, sobald der Deutsche

diese Versprechungen ernst nehmen wollte, begannen die Gönner auszuweichen. „In diesen Antichambren", läßt Wagner den armen Musiker seiner Novelle klagen, „habe ich ein schönes Jahr meines Lebens vertrauert." Er selbst mußte schon nach einem Monate einsehen, daß eine Annahme des „Rienzi" an der Großen Oper, der zuliebe Wagner nach Paris gekommen war, fürs erste nicht durchzusetzen, der vielbeschäftigte Scribe für einen unberühmten Musiker nicht zu gewinnen sei. So legte er den zur Hälfte fertigen „Rienzi" zunächst zur Seite. Wagner fühlte sich ja ganz wie der Held seiner Novelle reich an Plänen. Der ist versehen mit einer fertigen und einer halbfertigen Oper und mit einer Unzahl von Entwürfen für alle Gattungen. Von dem Pariser Beethovenkultus erhofft er für einen in des Meisters Art die Instrumentalmusik pflegenden Verehrer sichere Erfolge. Durch Lieder und eine Romanze werde er die Aufmerksamkeit der Direktoren auf sich ziehen. Genau nach diesem Rezepte verfuhr Wagner selbst. Konnte er an der Großen Oper noch nicht ankommen, so gab es doch in Paris genug andere Bühnen, die Eduard Devrient eben im Jahre 1839 in seinen „Briefen aus Paris" den deutschen Theaterfreunden schilderte. Das Théâtre de la Renaissance wurde von Devrient besonders gelobt als ein ganz neu und reich im Renaissancestil verzierter Bau, der Saal sehr groß mit vier Rängen, alles geräumig und elegant. „Der Unternehmer, Anténor Joly, ein sehr artiger Mann mit einem ruhigen, orientalischen Gesichte und einem prächtig langen, schwarzen Barte." Herr Joly liebte Experimente; soeben hatte er Zacharias Werners schaurigen Einakter „Der 24. Februar" den erstaunten Parisern vorgesetzt. Devrient fand es merkwürdig, wie langsam die deutsche Literatur sich den Franzosen mitteile. Wagner erklärte nach der Pariser Frei-

schütz-Vorstellung, diesen spirituellen Franzosen fehle nicht bloß die Fähigkeit, sondern entschieden auch der Wille, die Grenzen ihrer hergebrachten Begriffe über Gutes und Schönes zu überschreiten. Herr Joly aber war nicht abgeneigt, nach Werners Schicksalstragödie und einer Oper Friedrichs von Flotow es mit einem dritten deutschen Autor, dem von Meyerbeer empfohlenen Wagner, zu versuchen. Zwei Monate dauerte es, bis „Das Liebesverbot" als „La Novice de Palerme" in französischer Prosa vorlag. Der etwas frivole Inhalt und die Musik dünkten Wagner für eine französische Zuhörerschaft besonders geeignet. Alles schien dem erwartungsfrohen Verfasser, der mit seinem Feuereifer schließlich alle Schwankungen des Direktors überwunden hatte, nach den Musikproben einzelner Teile den besten Erfolg zu versprechen, als das Renaissancetheater Mitte April 1840 verkrachte. „Alle Mühe, alle Hoffnungen waren also vergebens gewesen." Schon vorher hatte Wagner aus Gefälligkeit für seinen Übersetzer, Dumersan, zu dessen Vaudeville „La Descente de la Courtille" eine Musik geschrieben, die nach der ersten Probe als unaufführbar beiseite gelegt wurde. Sie mochte in der Tat schlecht in das Théâtre des Variétés passen.

Allein, wenn es mit den Opern nicht gehen wollte, der reinen Instrumentalmusik als einer Allerweltssprache traute Wagner die Eigenschaft zu, die Kluft zwischen sich und den Parisern auszufüllen, über deren Vorhandensein ihn sein innerstes Gefühl nicht täuschte. Seine nacheinander an zwei Stellen eingereichte Ouvertüre „Polonia" (vgl. S. 117) kam freilich nicht zur Aufführung und wurde erst nach vierzig Jahren in Pasdeloups Nachlaß wieder aufgefunden. Aber der Musikverleger ließ sich endlich zu einem Zugeständnis an den in seinem kargen Solde arrangierenden Musiker und journalistischen Mitarbeiter bereit

finden. In einem von Schlesinger zur Einführung der von ihm begünstigten Sängerin Sofie Löwe im Saale des Konservatoriums veranstalteten Privatkonzerte wurde am 4. Februar 1841 (?) als Eröffnungsnummer Wagners Kolumbus-Ouvertüre gespielt. „Das Programm", meldete Wagner der „Dresdner Abendzeitung", „war fast ausschließlich von Deutschen okkupiert, unter denen auch meine Wenigkeit zu figurieren die Ehre hatte." In des Konzertgebers „Revue et Gazette musicale", an der Wagner Mitarbeiter war, wurde in einer Voranzeige von dem einmütigen Beifalle gesprochen, den das Werk des beachtenswert talentvollen deutschen Komponisten gefunden habe. Es ist dies wohl in Wagners ganzer langer Laufbahn der einzige Fall, in dem die Kritik voreilig zu seinen Gunsten — das Gegenteil wurde später die Regel — die Unwahrheit schrieb. Das unzureichend eingeübte Orchester Valentinos spielte die ihm fremdartige Musik so schlecht, besonders schlugen die das bestimmte leitende Thema führenden Trompeten so fortgesetzt um, daß das anfangs aufmerksame und wohlwollende Publikum durch die Unmöglichkeit, den Sinn des Werkes zu verstehen, bald unruhig wurde und zu zischen anfing, so daß die arme Minna in Tränen ausbrach.

Berlioz in seinem Konzertberichte überging Wagners Werk mit Stillschweigen, und auch Schumanns Zeitschrift erwähnte bloß die Tatsache der Aufführung, durch welche der seit einiger Zeit verschollene Sachse wieder ein erfreuliches Lebenszeichen gegeben habe. Während im Pariser „Artiste" A. Specht sich voll Anerkennung äußerte, rügte in Schlesingers „Gazette" Henri Blanchard die Häufung der Blechinstrumente wie die die Ohren zerreißenden Dissonanzen und fragte spottend, ob in dem Stücke, das ihm der Ouvertürenform nicht zu entsprechen schien, das hohe Tremolo der Violinen etwa die Sehnsucht ausdrücken solle. Es war kein genügender Ausgleich des Tadels, wenn daneben der weite Ideen-

kreis des Künstlers und seine Verwendung der neueren Instrumentation mit Lob bedacht wurden.

Im Frühjahr 1841 soll noch eine Aufführung der so erfolglosen Ouvertüre in Paris stattgefunden haben, dann schickte Wagner sein Werk an den Leiter der Promenadenkonzerte in London. Dieser sandte die Partitur, als zur Vorführung nicht geeignet, unfrankiert zurück, und Wagner besaß nicht das Geld, das Paket auf der Post auszulösen. Damit ging das Werk endgültig verloren. Wenn Wagner für den Winteranfang 1841 selber ein großes Konzert mit dem Orchester des Konservatoriums und Chor geben wollte, um die Pariser seine besten Sachen kennen zu lehren, so eröffnete sich bei seiner Mittellosigkeit natürlich keine Aussicht zur Verwirklichung eines Planes, dessen Ausführung noch zwei Jahrzehnte später von ärgstem finanziellem Mißerfolge begleitet wurde. Nachdem aber der erste Versuch, mit einem Instrumentalwerk einen Erfolg zu erzielen, kläglich gescheitert war, gelangten auch die schon im Winter 1839 auf 1840 komponierten drei Lieder und Heines Romanze in Paris überhaupt nicht zum Vortrag. Sie erschienen „zu ungewohnt und schwer, um wirklich gesungen zu werden".

Auch bis zur Gegenwart ist Wagners Vertonung der „beiden Grenadiere", die als eines der genialsten und durch nichts getrübten Heineschen Gedichte zu rühmen sind, so gut wie unbekannt geblieben. Wagner hatte eine von Heine selbst belobte französische Übersetzung zugrunde gelegt, deren deutsche Rückübertragung für den an Heines Verse gewöhnten Hörer unerträglich erscheint. Als man endlich bei einer neuen Ausgabe Wagners Melodie Heines eigenem Wortlaut anzupassen unternahm, ließ die Beliebtheit von Robert Schumanns Komposition eine andere, wenn auch durchaus ebenbürtige Vertonung nicht mehr aufkommen. Veröffentlicht wurde Schumanns Arbeit (op. 45) erst 1844, also vier Jahre nach der für Paris bestimmten und dem geldbedürftigen

Verfasser nicht honorierten Ausgabe der Wagnerschen Romanze bei Schlesinger. Wagner schrieb indessen an Schumann bereits am 29. Dezember 1840: „Ich höre, daß Sie die Heineschen Grenadiere komponiert haben und daß zum Schluß die ‚Marseillaise' vorkommt. Vorigen Winter habe ich sie auch komponiert und zum Schluß auch die ‚Marseillaise' angebracht. Das hat etwas zu bedeuten. . . . Ich dediziere Ihnen hiermit ganz privatim meine Komposition noch einmal, trotzdem sie schon Heine gewidmet ist. Ingleichen erkläre ich Ihnen, daß ich die Privatdedikation Ihrer ‚Grenadiere' annehme und das Widmungsexemplar erwarte." Der Einfall, die republikanische Volkshymne zu verwenden, so trefflich er auch ist, lag nicht so sehr entfernt, und völlig unabhängig voneinander sind Wagner und Schumann darauf verfallen. Für Wagners Neigung zum Orchestermäßigen ist es aber vielleicht bezeichnend, daß er die Marseillaise nicht dem Sänger, sondern der Klavierbegleitung zuweist. Die Hoffnung, mit dieser nationalen Huldigung und der Vertonung von F. A. Leos übersetztem Dors mon enfant (Schlaf' ein, holdes Kind!) sowie der zwei französischen Gedichte Mignonne (Die Rose) des alten, einst von Martin Opitz den Deutschen als Muster vorgehaltenen Pierre Ronsard und Viktor Hugos Attente (Erwartung) die Aufmerksamkeit der Pariser zu erregen, schlug völlig fehl. Von den einfachen aber reizvollen Liedern, die als „Trois Melodies. Musique de R. Wagner" der Baronin von Caters gewidmet, 1840 in Paris bei G. Flaxland erschienen, fand einzig Mignonne durch Aufnahme in Schlesingers Musikzeitung Verbreitung. Das an den Spinnerinnenchor des „Holländers" gemahnende Wiegenlied ließ Lewald ebenso wie früher den „Tannenbaum" 1841, die beiden anderen 1842 als Musikbeilagen in seiner „Europa" erscheinen. Zweifellos stehen die ohne inneren Antrieb entstandenen vier „Lieder" den Wesendonkschen fünf „Gedichten", die von Wagner in Zürich aus tiefer innerer Erregung heraus vertont wurden, bedeutend nach; sie haben auch nach ihrer Gesamtausgabe im Jahre 1871 nur allmählich in dem allgemeinen Liederschatze steigende Beachtung gefunden.

Recht hat das Jahr 1841 als das schrecklichste in

Wagners Leben bezeichnet, was im Hinblick auf seine Verzweiflung im letzten Jahr vor der Thronbesteigung König Ludwigs in dieser Allgemeinheit wohl nicht ganz zutrifft. Aber von Wagners Jugendjahren ist es das schwerste geworden. In der in den „Fatalitäten" erzählten „kurzen Geschichte des Erhaltungskampfes eines Deutschen in Paris" möchte der Arme durch Chorsingen in der Großen Oper sein Leben fristen, „denn mein erfahrungsreicher Landsmann verstand auch zu singen". In der Tat suchte Wagner selber als Chorist oder Orchestermitglied an einem Pariser Theater unterzukommen, wurde aber auch hierbei zurückgewiesen. Der schmerzlichsten Erniedrigung indessen sollte gerade ein Augenblick der Hoffnung folgen. Da für den fünfaktigen „Rienzi" jede Hoffnung an der Großen Oper geschwunden war, so dachte er es mit einem Einakter zu versuchen. Und wirklich hatte der im Mai 1840 niedergeschriebene Entwurf des „Holländers" als eines Einakters in drei Szenen, wie er dann erst 1902 in Bayreuth nach Wagners ursprünglicher Absicht auf die Bühne kam, den Beifall des neuen Direktors der Königlichen Musikakademie, Léon Pillets, gefunden. Allein, welche Empörung mußte in Wagner aufflammen, als Herrn Pillets Gefallen an der Dichtung des ihm von Meyerbeer empfohlenen „Fou entêté", der ihn mit unmöglichen Opern quälte, sich in der befremdenden Weise äußerte, daß er den vielversprechenden Entwurf einem andern Komponisten zur Ausführung anvertrauen wollte! Der hartnäckige Widerstand des Dichters konnte diese unerwartete Gefahr nur hinauszögern, nicht beseitigen, und um wenigstens etwas in seiner äußersten Bedrängnis zu erhalten, mußte er, nachdem die „in fast wahnsinniger Aufregung" entgegengehaltene Verwahrung nur höhnisches Achselzucken weckte, zuletzt einwilligen, seine Arbeit, soweit Herrn Pillets

Theater in Frage kam, diesem für eine kleine Entschädigung, „une aumône faite au pauvre musicien allemand", — die Angaben schwanken zwischen hundert und fünfhundert Franken — zu überlassen.

Wagners Szenarium wurde nun einem Verwandten Viktor Hugos, Paul Foucher und Benedikt Revoil zur dichterischen Ausarbeitung, dem an der Kirche St. Eustache als Kapellmeister tätigen Pierre Louis Philipp Dietsch aus Dijon (1808—65) zur Vertonung übergehen. Am 9. November 1842, also ungefähr zwei Monate vor der Uraufführung des „Holländers" in Dresden, wurde Dietsch' zweiaktige Opéra Fantastique „Le Vaisseau Fantôme ou le Maudit des Mers" in der Großen Oper aufgeführt und von Publikum wie Kritik entschieden abgelehnt. Herr Pillet erhielt sogar von seiner vorgesetzten Behörde einen Verweis ob der in jeder Hinsicht ungenügenden Vorführung einer schlechten Oper. Es hatte nichts geholfen, daß Wagners Entwurf von Revoil durch Entlehnungen aus Felix Marryats Roman „Le Vaisseau Fantôme" aufgeputzt und im Anschluß an Walter Scotts „Piraten" auf die Shetland-Inseln verlegt worden war. Doch fand Dietsch als Orchesterchef der kaiserlichen Oper wenigstens 1861, kurz vor seiner wohlverdienten Absetzung, noch Gelegenheit, durch seine Unfähigkeit bei der Direktion des „Tannhäuser" für den Durchfall seiner einzigen Oper an dem Ton- und Wortdichter des „Fliegenden Holländer" eine Art Rache zu üben.

Welche unverwüstliche Spannkraft lebte aber in dem jungen Wagner, daß er nach dieser entsetzlich demütigenden Vernichtung seiner letzten Aussichten auf die Darstellung eines seiner Werke in Paris nun, durch den Eindruck der Freischütz-Aufführung angeregt, sofort an die Ausführung eben dieses ihm entrissenen „Holländers" für Deutschland gehen konnte! Er selbst bezeichnet die durch das erstmalige Ergreifen eines „Volksgedichtes" in seinem Schaffen eintretende Wendung aufs schärfste mit der Erklärung: „Von hier an beginnt meine Laufbahn als Dichter,

mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ." Wir werden uns an diese grundlegende Äußerung, die bei richtiger Auslegung des Wortes „Dichter" uns das richtige Verständnis von Wagners ganzem folgenden dramatischen Schaffen erschließt, in der Dresdner Periode wieder ernstlich zu erinnern haben. Vom 29. April bis 25. Oktober 1841 bewohnte er zwei Lieus von der lärmenden, trügerischen Weltstadt ein ärmliches Zimmerchen in dem einzeln stehenden Haus Nr. 3 von verfallener Bauart in der Avenue Meudon. Gewiß sehnte sich der Deutsche, wie er in den „Pariser Fatalitäten" sagt, nach dem unter harten Entsagungen in dem „heillosen Paris mit seinen unerhörten Verführungen und ennuyanten Betäubungen" verlebten Winter nach den stillen Freuden des Landes. Aber entscheidender für diesen Sommeraufenthalt, den seine Schwester Cäcilie Avenarius mit Richard und Minna teilte, war doch der Wunsch, sich eine Zeitlang den Pariser Gläubigern zu entziehen. Und hier in Meudon erfolgte nun, nachdem der „Rienzi" in Paris selbst am 6. Juni 1840 wieder in Angriff genommen, am 19. November einschließlich der Ouvertüre beendet worden war, zwischen dem 18. und 28. Mai 1841 die Versifizierung des „Fliegenden Holländers". Der Ausführung der Musik, von der Sentas Ballade schon früher als Keim des Ganzen entstanden war, stand zunächst eine Schwierigkeit entgegen; es galt das Geld für die Miete eines Piano aufzutreiben, und, nachdem dies gelungen war, den Einspruch des Hausherrn, eines legitimistischen Sonderlings, gegen diese ihm mißfallende Musik zu überwinden. Größer noch war Wagners Seelenangst, er möchte nach der winterlichen Pause entdecken, daß er gar nicht mehr Musiker sei. „Mit dem Matrosenchor und dem Spinnerlied begann ich zuerst; alles ging mir im Fluge vonstatten, und laut auf

jauchzte ich vor Freude bei der innig gefühlten Wahrnehmung, daß ich noch Musiker sei." In sieben Wochen war die ganze Oper bis auf die Ouvertüre vollendet, die, trotzdem sie im Kopfe fertig war, wegen Überhäufung durch „die niedrigsten äußeren Sorgen" erst zwei Monate später niedergeschrieben werden konnte.

Wir wissen aus verschiedensten Zeiten und Zonen, in welcher Notlage Kunstwerke entstanden sind, in denen, wie in des halbverhungerten Cervantes ewigem „Don Quixote" und des von seinem bettelnden Sklaven ernährten Camoëns „Lusiaden" der Ruhm unaufhaltsam gesunkener Völker noch frisch weiterblüht. In drückender Sorge hat unser Schiller „Kabale und Liebe", und den Anfang des „Don Karlos" geschrieben, haben Mozart und Genelli geschaffen. Aber es ist auch eines der ergreifenden Documents humains, wenn Richard Wagner am 13. September 1841 auf die letzte Seite seiner Holländerpartitur die Worte schreibt: „In Nacht und Elend. Per aspera ad astra. Gott geb es." Wohl hatte er schon im Sommer 1840, wie das aus dem Monat Juni erhaltene Tagebuch zeigt, unter Tränen mit der äußersten Not gekämpft und, als Minna ihr letztes Geld für Brot wegschicken mußte, doch noch einen kranken deutschen Handwerksburschen zum Frühstück bestellt. Aber im Mai 1841 bricht er in den Weheruf aus: „Mein Gott, warum sind wir nur so unerhört unglücklich!" Pecht erzählt von einem Briefe aus Meudon, in dem Wagner aus Verzweiflung, seine gute Frau so leiden zu sehen, daran denkt, seinem Leben gewaltsam ein Ende zu machen. Der „Fliegende Holländer", obwohl in Paris entstanden, wird, wie Wagner selbst ihn mit „Tannhäuser" und „Lohengrin" vereint als seine Dichtungen dem „Rienzi" gegenübergestellt hat, richtiger auch erst mit diesen Werken der Dresdner Zeit zusam-

men eingehender betrachtet werden. Darauf ist jedoch schon bei Übersicht des Lebensganges hinzuweisen, wie ganz und voll des bleichen Seemanns Sehnsucht nach Erlösung von der unerträglichen Lebensqual und der Wunsch nach dem Tode aus seines Dichters eigenem Erleben geflossen ist. Gedenken wir, was Wagner durch diese in Not und Leid durchkämpften, aber für sein ganzes weiteres Leben und Wirken entscheidenden Pariser Jahre zum Heile der deutschen Kunst und Art, nicht bloß der deutschen Kunst, errungen hat, so möchten wir ihm selbst huldigen mit Parsifals Worten:

„Gesegnet sei dein Leiden,
das Mitleid's höchste Kraft
und reinsten Wissens Macht
dem zagen Toren gab."

Freilich er zagte nicht. Zur Endigung der Bitternisse wäre ihm auch ein viel bequemerer Weg offengestanden. Der reiche Schwager Brockhaus hätte sich zu einer ausgiebigen Unterstützung herbeigelassen, sobald Wagner seine „Lebensrichtung" ändere. Der aber schrieb, nachdem er, um der Mutter Herz nicht mit seinen Sorgen zu belasten, der Geliebtesten gegenüber lange geschwiegen hatte, in dem durch den „Holländer" wieder neu gefestigten Selbstvertrauen am 12. September 1841 von Meudon nach Leipzig:

„Jeder Mensch, der zur wahren, inneren und äußeren Selbständigkeit gelangen will, soll durchaus so lange, als sich dies mit dem angeborenen Gefühl von Recht oder Unrecht verträgt, den Weg gehen, den ihn seine ernstere Neigung und ein gewisser innerer unwiderstehlicher Trieb gehen läßt. Die Leiden, die er sich dadurch verschafft, kann ihm die Welt, ohne besonders großmütig zu sein, gut und gern vergeben. . . . Ich bin gewiß keiner von den starren, unbeugsamen Charakteren, im Gegenteil wird mir mit Recht eine zu weibliche innere Beweglichkeit vorgeworfen.

Wohl aber habe ich genug ausdauernde Leidenschaft, um von dem einmal Erfaßten nicht eher abzustehen, als bis ich mich gänzlich vom Wesen desselben überzeugt habe. . . . Wäre ich eines von den frivolen Geschöpfen der heutigen Mode gewesen, so würde es mir wohl möglich gewesen sein, mich in diese oder jene Kategorie hineinzupoussieren, die mich endlich vielleicht auch ohne inneres Verdienst erhoben haben würde. Wohl darf ich sagen: Gott sei Dank, daß ich dazu nicht gemacht war! Mich hat ein so unwiderstehlicher Ekel vor diesen Nichtswürdigkeiten erfaßt, daß ich mich wirklich glücklich preise, ihnen keinen Geschmack abgewonnen zu haben."

9. Faustsymfonie. Literarische Tätigkeit

Was Wagner bereits nach einjährigem Aufenthalte in Viktor Hugos Lichtstadt als „Nichtswürdigkeiten" durchschaute und mit zunehmender Entschiedenheit verurteilte, war gerade das, was ihn nach Paris gezogen hatte, war die ganze Opernrichtung, welcher er in seinem „Liebesverbot" und teilweise oder wenigstens in den Anfängen auch beim „Rienzi" als ausübender Künstler selber gehuldigt hatte. Die Pariser Oper, aus der im achtzehnten Jahrhundert Gluck mit seiner in Spontini noch fortdauernden Schule, im neunzehnten Aubers „Stumme von Portici" und Halévys „Jüdin", die echt französische Spieloper Boildieus und Aubers, Rossinis „Guillaume Tell" und zuletzt Meyerbeers historische Kombinationswerke hervorgegangen waren, hatte dem in der deutschen Provinzmisere sich abplagenden Kapellmeister vorgeleuchtet als das glänzendste und beneidenswerteste Glied in jener langen und reich geschmückten Kette, mit welcher die Franzosen schon im Mittelalter unsere höfischen Epiker und dann seit den Tagen Ludwigs XIV. zeitweise den ganzen europäischen, vornehmlich jedoch den deutschen Kunstbetrieb an den Triumphwagen ihrer Kunst und Kultur zu fesseln vermochten. Mit dem Stempel des Pariser Erfolges und unter der Autorität der Académie royale de musique, so lautete der amtliche Titel der Großen Oper, hätte der

„Rienzi" über den Rhein zurückziehen sollen, da ja nun einmal die Theaterdirektoren der zweiundfünfzig deutschen Vaterländer, wie Wagner in dem Bericht über die Uraufführung von Halévys „La Reine de Chypre" bitter spottet, unbekümmert um deutsche Kinder zu jeder Premiere nach der französischen Hauptstadt eilen und in ihrem Unternehmungseifer Felsen aus dem Wege räumen, den Rhein austrocknen möchten, um nur die neusten Pariser Stücke rascher dem deutschen Publikum zuzuführen.

Aber was boten, um Berlioz' Ausdruck zu gebrauchen, die unermeßlichen Mittel dieses Pariser Strudels, in den aller Ehrgeiz von Europa mit Ungeduld strebte, was boten alle dessen dreißig Bühnen einem so scharf blickenden, mit Leib und Seele der dramatischen Kunst ergebenen Beobachter wie Wagner für Belehrung! Seine Aufsätze und einzelnen Äußerungen zeigen, daß er aus dieser bunten Erscheinungsfülle rasch zu lernen verstand. Er überblickt die dramatisch-musikalische Welt vom Théâtre de Guignac in den Champs Elysées, wo der vermessene Polichinell sich mit Schlägen der weltlichen Obrigkeit widersetzt, ehe er zum Schluß dem in greulicher Katzengestalt auftretenden Teufel erliegt, bis zu jenem zugkräftigen „Robert der Teufel", der im prunkvollsten Theater der Erde sich mit „vorurteilslosen Nonnen" vergnügt, ehe „die Mutterstimme-Trompete unter dem Podium" seine Seele rettet. Von der bedenklich abflauenden Opéra comique bis zu den die vornehme Welt wie den Demokraten Börne entzückenden Trillern und hohen Tönen im Théâtre Italien, von dem Hause Molières, der ehrwürdigen Comédie française, bis zu den Vaudeville-Tempeln der äußeren Boulevards lockt die Vielgestaltigkeit theatralischer Erscheinungen. Aber der Eindruck aller dieser modischen Kunst und Künste auf den um sein Dasein ringenden jungen

deutschen Musiker ist, daß ein ganz anderes Kunstideal in seinem Geiste aufdämmert. Schon hier am gepriesenen Mittelpunkte theatralischen Amüsements vollzieht sich innerlich Wagners Bruch mit der herrschenden Kunstrichtung, wenn er auch erst am Ende der Dresdner Kapellmeisterzeit und in Zürich sich nach außen für Freund und Feind erkennbar offenbart.

Wenden wir unsern Blick weg von dem schmerzlichen Bilde, wie der glaubensstarke junge Meister vergeblich in den Wartezimmern der Direktoren sich gedulden, gleich einem talentlosen Konservatoristen beim knausernden reichen Musikverleger um unwürdige Lohnarbeit bitten muß, so taucht ein ganz anderes, zukunftsfrohes Bild vor uns auf: Wir sehen den Verzweifelnden an einem der berühmten Beethovenabende des Konservatoriums; und während die Töne der Neunten Symfonie den deutschen Hörer aufs tiefste erschüttern, werden die von frühen Jugendtagen ihm vertrauten Gestalten Fausts und Beethovens in seiner Seele lebendig, sie lösen in den Anfangsklängen der in ihm aufsteigenden Faustsymfonie das lange Ringen und Leiden der gepreßten Seele. Der Gott, der tief im Busen sein Innerstes erregt, gibt ihm auch die Macht, in Tönen zu sagen, was er leidet.

Wie Pecht bald erkannte, daß es in Paris wohl sehr viele geschickte Maler, aber keine eigentlich klassische Kunst gebe, so fand Wagner, daß die Aufführungen deutscher Instrumentalkompositionen in den seit 1827 bestehenden Konservatoriumskonzerten in Paris völlig allein dastünden, nichts knüpfe an diese acht jährlichen Konzerte an. Aber in diesen Konzerten und den Proben, deren ausnahmsweise Ordnung auch von Berlioz eigens gerühmt wurde, lernte Wagner, der den Proben beiwohnen durfte, den stilvollen Vortrag der Beethovenschen Symfonien,

wie er bei Dionys Weber in Prag die echte Überlieferung für den Vortrag Mozartſcher Werke empfangen hatte. Wie Schuppen fiel es Wagner von den Augen, als er der Orcheſterleitung von Antoine François Habeneck (1781 bis 1849) beiwohnte, eines ſtreng herrſchenden Muſikdirektors von altem Schrot, der, als ihm nach den Proben eines ganzen Winters die Neunte Symfonie von ſeinen Muſikern noch unverſtanden ſchien, die Proben durch zwei weitere Winter fortſetzte. Im Erkennen der Beethovenſchen Melodie in jedem Takte des Orcheſters enthüllte er das von deutſchen Kapellmeiſtern nicht begriffene Geheimnis des ſtilvollen Vortrags. Habeneck war keineswegs ideal, aber „er fand das richtige Tempo, indem er durch anhaltenden Fleiß ſein Orcheſter darauf hinleitete, das Melos der Symfonie zu erfaſſen". In dieſen Konzerten, in denen Wagner wie durch eine beſondere Schickſalsfügung am 8. März 1840, 2. März 1841 und 9. Januar 1842 die Neunte Symfonie hören konnte, denn ſie iſt dann ſieben Jahre lang in Paris nicht mehr zu Gehör gebracht worden, „öffnete ſich dem Manne von neuem als eine beſeligend wahrhaftige Wirklichkeit inmitten eines ſpukhaft wirren Traumes die lange verlaſſene Wunderwelt des Jünglings" wieder. Während Wagner in dieſer neu erwachten Liebe zu Beethoven, die ſchriftſtelleriſch in der Novelle „Eine Pilgerfahrt" und im Dialog „Ein glücklicher Abend" prächtigen Ausdruck fand, die Partitur der Neunten Note für Note abſchrieb, entſtand zugleich als Stimmungsgemälde „ein ernſtes, ſymfoniſches Werk in reinem, deutſchem Stil", die ſpäter „Eine Fauſtouvertüre" benannte gewaltige Tondichtung.

Im November 1852 hat Wagner ſeinem edlen Freunde Liſzt in Weimar, der ſelber, bereits während Wagner in Paris weilte, ſeine erſt 1854 beendete dreiteilige Fauſt-

ſymfonie (Fauſt, Gretchen, Mephiſto) begonnen hatte, eingehender das ſchon in der „Mitteilung an meine Freunde“ gemachte Geſtändnis wiederholt, demzufolge dieſe Fauſtouvertüre nur den erſten Satz einer Symfonie bilde; der zweite ſollte Gretchen, das Weib, vorführen. Der Vorſatz, das Tongedicht künftig „Fauſt in der Einſamkeit“ oder „Der einſame Fauſt“ zu benennen, wurde von Wagner, als er im Januar 1855 die Überarbeitung vornahm und bei der durchgehends neugearbeiteten Inſtrumentation das etwas zu häufige Blech in der Inſtrumentierung mäßigte, nicht ausgeführt, wohl aber fügte er dem Drucke nun die Goetheſchen Worte (Vers 1566/71) bei:

„Der Gott, der mir im Buſen wohnt,
Kann tief mein Innerſtes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen nichts bewegen;
Und ſo iſt mir das Daſein eine Laſt,
Der Tod erwünſcht, das Leben mir verhaßt.“

Wenn Hans von Bülow, dem wir die Klavierbearbeitung verdanken, von Wagners klarem künſtleriſchen Wollen in dieſer Tondichtung rühmte, die ſich darauf beſchränke, ihr poetiſches Motiv ohne alle dramatiſierenden oder charakteriſierenden Nebenintentionen künſtleriſch auszuführen, ſo beſtätigt er nur, daß Wagner hier der im „Glücklichen Abend“ aufgeſtellten Forderung entſprochen hat. Dort bezeichnet der Freund die „großen, leidenſchaftlichen und andauernden Empfindungen, welche die vorzügliche Richtung unſerer Gefühle und Ideen oft zu Monaten, zu halben Jahren beherrſchen“, als diejenigen, die auch den Muſiker zu breiteren, umfaſſenderen Kompoſitionen drängten. „Dieſe großen Stimmungen können ſich als tiefes Seelenleiden oder als kraftvolle Erhebung, von äußeren Erſcheinungen herleiten, denn wir ſind Menſchen und unſer Schickſal wird durch äußere Verhältniſſe regiert: da aber, wo ſie den Muſiker zur Produktion hindrängen. ſind auch dieſe großen Stimmungen in ihm bereits zur Muſik geworden, ſo daß den Komponiſten in den Momenten der

schaffenden Begeisterung nicht mehr jenes äußere Ereignis, sondern die durch dasselbe erzeugte musikalische Empfindung bestimmt." Mit Recht preist Bülow diese in Beethovens Neunter Symfonie wurzelnde Faustkomposition als ein Werk, in dem jede Note mit Dichterblut geschrieben sei. Nicht bloß tonliches, sondern allgemein geistiges Leben durchströme alle Adern ihrer einheitlich organischen Form.

Zum erstenmal ertönte das Werk am 22. Juli 1844 in einem Wohltätigkeitskonzert im Palais des Dresdner Großen Gartens unter Wagners eigener Leitung; erst am 11. Mai 1852 fand die zweite Vorführung statt, diesmal in Weimar durch Liszt. Die umgearbeitete Faustouvertüre, für die ihr Schöpfer wegen der Prüfungszeit, aus der sie stammte, immer eine Vorliebe hegte, dirigierte Wagner am 29. Januar 1855 im fünften Abonnementskonzert der Züricher Allgemeinen Musikgesellschaft, das durch die Ouvertüre zur „Zauberflöte" eröffnet, mit Beethovens C-Moll-Symfonie geschlossen wurde.

Haben wir einen Abend der Habeneckschen Konzerte als den Ausgangspunkt von Wagners Rückkehr zu Beethoven festzuhalten, so wissen wir noch von einem zweiten Pariser Abend, an dem „in frostig öder Fremde" dem jungen deutschen Träumer die selige Freude der Wiederfindung aufblitzte, um bald sich in der Tränen mildlösende Wehmut zu verwandeln. Am 7. Juni 1841 wohnte Wagner in der Großen Oper, deren glänzende Mittel ihn sonst manchmal mit wollüstiger Wärme umschmeichelt hatten, der ersten Pariser Vorstellung von Webers „Freischütz" bei. Trotz der eigenen Not hatte er sich alle Mühe gegeben, die Anerkennung der Tantiemenpflicht für Webers Erben bei Direktor Pillet durchzusetzen. Den Pariser Theaterbesuchern aber suchte er in Schlesingers „Gazette" klarzumachen, was das in jenem deutschen Wald- und Jägermärchen enthaltene „ewig unerschöpfliche Element der Natursage" für den Verkehr des Dichters und Musikers mit seinem Volke zu bedeuten habe. Berlioz, der in Erfüllung

der ſtreng eingehaltenen Geſetze der Académie royale de musique, denen zufolge ein Ballett ſtattfinden mußte und nicht geſprochen werden durfte, Webers „Aufforderung zum Tanz“ als Ballet inſtrumentiert, den Proſadialog zu Rezitativen umgewandelt hatte, wußte im Juli 1841 in Schumanns Zeitſchrift (Nr. 7) von dem Unternehmen der Großen Oper nur Löbliches zu berichten. Berlioz' Verſtändnis für die Eigenart des „Freiſchütz“ erſcheint in höchſt bedenklichem Lichte, wenn man ſeinen korrekten Bericht mit der halb launigen, halb grimmigen Hohn bekundenden Schilderung vergleicht, in der Wagner den Leſern der „Dresdner Abendzeitung“ erzählt, welche Fratze Monſieur Léon Pillet und der Entdeckungsrat ſeines Inſtituts in einträchtigem Zuſammenwirken aus dem volkstümlichſten deutſchen Tonwerke in ihrem „Le Freischutz“ gemacht hätten. Der arme deutſche Muſiker aber, deſſen „Feen“ keine Bühne im Vaterlande aufgeführt hatte, deſſen „Holländer ihm von dem Münchner Hoftheaterintendanten K. Theodor v. Küſtner bald darauf als „für Deutſchland nicht geeignet“ zurückgewieſen werden ſollte, dem entlockte die „alte, ernſte Weiſe“ des „Durch die Wälder, durch die Auen“ heiße Tränen, als er ſie nun nach Jahren wieder vernahm in der Fremde, die für ihn wirklich, wie ihre alte deutſche Bezeichnung lautete, „das Elend“ war, und er machte ſeiner Bruſt Luft mit dem Ausruf:

„O, mein herrliches deutſches Vaterland, wie muß ich dich lieben, wie muß ich für dich ſchwärmen, wäre es nur, weil auf deinem Boden der ‚Freiſchütz‘ entſtand! Wie muß ich das deutſche Volk lieben, das den ‚Freiſchütz‘ liebt, das noch heute an die Wunder der naiveſten Sage glaubt, das noch heute, im Mannesalter, die ſüßen, geheimnisvollen Schauer empfindet, die in ſeiner Jugend ihm das Herz durchbebten! Wie iſt der glücklich, der dich, liebenswürdige deutſche Träumerei und Schwärmerei, ver-

steht, der mit euch glauben, fühlen, träumen und schwärmen kann! Wie ist mir wohl, daß ich ein Deutscher bin!" —

Gerade bei jener Pariser Freischützaufführung mag Wagner voll „Seligkeit des Schaffens" empfunden haben, daß auch er nun mit seinem „Holländer" als Sieger eingedrungen sei in die mit wunderbarem Geheimreiz lockende, dem Dichter und Musiker so fruchtbare germanische Sagenwelt, die uns so ungleich menschlich näher berührt als Gozzis orientalisches Feenreich. Nicht bloß die musikalische Arbeit am „Holländer" erfuhr von diesem Wiederaufleben der alten Liebe zu Webers Melodienkranz unmittelbare Förderung. Die Erkenntnis von der dichterischen Macht jener alten Volkssagen, die wie die Berührung der mütterlichen Erde dem um den dramatischen Vollsieg Ringenden neue, unerschöpfliche Kraft gibt, ließ ihn nach andern Sagenstoffen ausblicken. Er selbst erinnerte sich im Herbste 1851 nur mehr unklar daran, daß er einen auf Grund von E. Th. A. Hoffmanns Novelle „Die Bergwerke zu Falun" geschaffenen Entwurf einer dreiaktigen Oper seinem Freunde und Dresdner Amtsgenossen August Röckel überlassen hatte, während er sich noch genau entsinnt, daß er bereits in Paris von dem Tannhäuserstoffe ergriffen, vom Lohengrin dagegen abgestoßen worden sei. Nun stehen aber in Hoffmanns „Serapionsbrüdern" „Die Bergwerke zu Falun" als vorletzte Geschichte des ersten, „Der Kampf der Sänger" als erste Erzählung des zweiten Teiles. Eben 1841 ist bei Baudry in Paris die große, einbändige Ausgabe von Hoffmanns „sämtlichen Werken" erschienen. Der dienstbeflissene Anders wird nicht versäumt haben, dem Freunde, dessen Vorliebe für den musikalischen Erzähler er kannte, das Kuriosum der in Paris verlegten und gedruckten Ausgabe eines deutschen Schriftstellers in deutscher Sprache

— Tieck war schon 1837 die gleiche Auszeichnung widerfahren — vorzuzeigen. Dadurch dürfte Wagner nach der Rückkehr aus Meudon im Winter 1841 auf 1842 einen äußeren Anstoß zu erneuter Lesung Hoffmanns erhalten haben, wobei die beiden erwähnten, ihm längst bekannten Sagenstoffe in seiner augenblicklichen, für derartiges besonders empfänglichen Stimmung seine Einbildungskraft befruchtend anregten. Der in Prosa abgefaßte Entwurf einer Oper „Die Bergwerke zu Falun" ist erst dreiundsechzig Jahre nach dem Datum seiner Abfassung: „Paris, 5. März 1842", veröffentlicht worden.

In wie hohem Grade Wagner die Vorliebe der Romantiker für das Bergmannswesen teilte, das ihm jedenfalls schon frühe durch Theodor Körners romantische Oper „Die Bergknappen" und Kantate „Der Kampf der Geister mit den Bergknappen" wie durch Novalis' „Heinrich von Ofterdingen" vermittelt worden war, zeigt seine Vergleichung der Musik mit einem verfallenen Bergwerk in der schon 1840 veröffentlichten Abhandlung „Der Virtuos und der Künstler". Darin läßt er den Bergmann aus dem Bonner Siebengebirge durch die verlassenen Schachte, Gänge und Minen eindringen, um den verschollenen Salzburger aufzusuchen. Aber als des Bonners Auge vom Wunderglanz des Juwels getroffen wurde, da schwang er sich, von göttlichem Schwindel erfaßt, in den Abgrund, „und krachend brachen die Schachten über ihn zusammen: ein furchtbares Getöse drang wie Weltuntergang dahin. Auch den Bonner Bergmann sah man nie wieder. So endete wie alle Bergmannssagen auch diese: mit der Verschüttung. Nun liegen die Trümmer; doch zeigt man noch die Trümmer der alten Schachten."

Mit der Vorstellung der Bergmannspoesie war Wagner also bereits vertraut, als er die schwedische Sage, an deren Gestaltung manche vor, viele nach Hoffmann sich versuchten, zu einer dreiaktigen Oper ausgestaltete. Ein versöhnlicher Ausgang, wie ihn z. B. Franz von Holstein in seiner charaktervollen Oper „Der Heideschacht" (1868) anbrachte, war bei

Wagners untrüglichem Gefühl für die echten Sagenzüge ausgeschlossen. „Wie alle Bergmannssagen mit der Verschüttung" enden, so suchen die Kameraden auch am Schlusse von Wagners Oper umsonst in großer Regsamkeit den an seinem Hochzeitsmorgen verschütteten Bräutigam Ellis zu retten. Einstimmig rufen alle der zum Schachteingang stürzenden Braut Ulla zu: „Ellis ist hin! Keine Hoffnung! Betet zu Gott dem Barmherzigen! Ulla sinkt wie tot zusammen." Namen und Hauptgestalten hat Wagner aus der Erzählung beibehalten, nur mit großem Geschick statt der gleichgültigen Matrosen zu Förderung und besseren Motivierung der Vorgänge den entschlossenen, gereiften Seemann Jens eingeführt, der die Eifersucht des jungen Ellis erregt und ihn dadurch zum verderblichen Bündnis mit dem vor hundert Jahren verschütteten, nun zum Berggeist gewordenen Torbern treibt. Ulla steht zwischen beiden Bewerbern einen Augenblick wie Senta zwischen Erik und dem Holländer, doch bleibt ihre Gunst dem Jüngeren zugewendet. Dieser selbst schwankt zwischen der ihm Heil bringenden liebenden Jungfrau und der Bergkönigin. Wie Tannhäuser wird er vom „furchtbar mächtigen Zauber" der im Berge hausenden bösen Huldin umsponnen. Ja wir werden unmittelbar an das Erscheinen des Venusberges gemahnt, wenn Wagner Ellis' Vision schildert: „Die hintere Felsenwand beginnt allmählich sich zu lichten und zurückzuweichen. Eine immer zunehmende, bläuliche Helle verbreitet sich überall. Wunderbare Kristallbildungen zeigen sich immer klarer dem Blicke. Sie nehmen allmählich die Gestalten von Blumen und Bäumen an. Blitzende Edelsteine funkeln an ihnen; andere Kristallbildungen zeigen sich in der Gestalt von schönen Jungfrauen, wie im Tanze verschlungen (Tannhäuser: „Das ist der Nymphen tanzende Menge"). Endlich erblickt man im fernsten Hintergrunde den Thron einer Königin. Von seltsamem Glanze umgeben, sitzt eine schöne, kostbar geschmückte Frauengestalt auf ihm."

Allein eben diese verwandten Züge mit der Tannhäuserdichtung, nicht minder wie die dramatisch nicht zu belebende Spukgestalt Torbern, mußten zur Aufgabe des

Bergmannsstückes drängen, sobald Hoffmanns zweite Erzählung durch das Volkslied oder die Grimmsche Sagenfassung des Tannhäuser Unterstützung erhielt. Es mochte auch Wagners erstarktem dichterischen Vermögen nicht mehr genügen, nur, wie bisher, eine epische oder dramatische Vorlage umzugestalten. Mit der „Sarazenin" beginnt noch in Paris die Reihe der aus mannigfachen, möglichst ursprünglichen Sagenelementen frei und kühn aufgebauten Dramendichtungen.

Die mit der Dichtung von „Holländer", „Bergwerk von Falun", „Sarazenin" und dem ersten Ergreifen des Tannhäuserstoffes, der musikalischen Ausführung dreier Rienzi-Akte, der Faustouvertüre und des ganzen „Fliegenden Holländers" geleistete Arbeit der Pariser Jahre vermögen wir als Zeugnisse von Wagners stählerner Schaffenskraft erst dann voll zu bewerten, wenn wir ins Auge fassen, wie drückend außer dem Fehlschlagen aller äußeren Hoffnungen und der stets neben ihm schreitenden schwarzen Sorge um die Lebensfristung während dieser ganzen Zeit anstrengender, verhaßter Frondienst auf ihm lastete. Dabei mußte er noch dankbar sein, daß man ihm überhaupt etwas zu verdienen gab. Wäre er doch froh gewesen, wenn von den närrisch reichen Leuten jemand „für fünf Franken fünf Walzer" bei ihm bestellt hätte. Die einzige von Meyerbeers Empfehlungen, die nicht bloß als bunte Seifenblase aufflatterte und zerstob, war die an den Musikverleger Moritz Schlesinger, zubenannt „der Goldschmied".

„Wer ist jener Mann mit dem schwarzen Haare und geschäftig umherstreifenden Blicke? Er ist voller Angst und voller Begeisterung zu gleicher Zeit, späht in seines Nachbars Mienen dem Eindrucke der letzten Arie nach und preist ihm in demselben Augenblicke das herrliche Thema derselben an: das ist niemand anders als der Musikverleger, der bereits im voraus dem Komponisten

dreißigtausend Franken für die neue Partitur bezahlt hat. Seht ihr dort den jungen Musiker, mit bleicher Miene und verzehrendem Ausdruck der Augen? Mit besorgter Hast hört er der Aufführung zu, verschlingt gierig den Erfolg jedes einzelnen Stückes: ist das Enthusiasmus oder Eifersucht? Ach, es ist die Sorge für das tägliche Brot: denn wenn die neue Oper Glück macht, hat er zu hoffen, daß jener Verleger bei ihm ‚Phantasien' und ‚Airs variés' über Lieblingsmelodien derselben bestellt."

So führt Wagner in seiner Schilderung der Halévyschen Opernpremiere seinen Brotherrn, „unsern ersten Musikhändler", an den er durch unauflösliche Bande der Industrie- und Ruhmerwerbung geknüpft sei, und sich selbst als ungleichstes Paar ein. Herr Schlesinger, der nicht bloß durch seinen großen Musikverlag, sondern auch als Besitzer einer angesehenen Musikzeitung eine Macht war, Konzerte veranstaltete und nach Wagners Spott sogar fähig war, als eifriger Protektor einer schönen Sängerin dem Direktor der Großen Oper, Herrn Léon Pillet, seine Zeugen zu schicken, Moritz Schlesinger war ein viel zu kluger Geschäftsmann, um in den ihm empfohlenen Deutschen nicht eine höchst brauchbare und wegen dessen Notlage sogar außergewöhnlich billige Arbeitskraft zu erkennen. Statt des geträumten Ruhmes einer Pariser Rienzi-Vorführung durfte Wagner nun mitarbeiten an der Ausbreitung des Ruhmes der „solidesten französischen und italienischen Komponisten-Bankierhäuser". Es ist keine Zusammenstellung aller der Einrichtungen für Klavier und verschiedene Instrumente, einschließlich von Flöte und Cornet à piston, vorhanden, die Wagner für den Verlag Schlesingers auszuführen hatte; zweifellos indessen war ihre Zahl eine sehr große. Von Donizettis „La Favorite" und „L'Elisir d'Amour", von Halévys „Le Guittarrero" und „Reine de Chypre" hatte Wagner vollständige Klavierauszüge

(réduction pour piano) zu liefern, von Henri Herz vierhändiger großer Fantasie über „La Romanesca“ ein Arrangement zu zwei Händen, aus den eben genannten und andern Opern eine ganze Reihe von Einzelarrangements. So lebhaft man bedauern muß, daß der von eigenen Ideen erfüllte junge Meister Kraft und Zeit in dem Dienst weit unter ihm stehender Modekomponisten vergeuden mußte, so bleibt es doch eine der musikalischen Forschung obliegende, noch unerfüllte Pflicht, alle diese Arbeiten einmal auf ihre Technik hin in ähnlicher Weise zu untersuchen, wie Breithaupt dies für die schon in Leipzig entstandene Klavierübertragung der Neunten Symfonie unternommen hat.

Ganz unvergleichlich wichtiger mußte natürlich eine zweite von der Not aufgedrungene Beschäftigung werden, die durch Wagner sofort von einer journalistischen Lohnarbeit zur Höhe gehaltvoller, bedeutsamster kunsttheoretischer und kunstgeschichtlicher Auseinandersetzungen und poetischer Erzählung erhoben wurde. Der Pariser Drang, urteilte Laube 1843, habe den Komponisten des „Rienzi“ in aller Eile auch zum Schriftsteller gemacht, und zwar zu einem derartigen, daß an seinen Skizzen ändern wollen, sie verderben heiße. „Ich habe“, bekannte Wagner 1844, „in einem Hauptleidensjahre in Paris mich hauptsächlich nur durch Journalartikel ernähren können.“ Berlioz schrieb 1843 in seinem Reisebericht aus Dresden, Wagner hätte in Paris die tausend Entbehrungen und alle Schmerzen, die für einen Künstler mit dem Unbekanntsein verbunden sind, ertragen, ohne daß es ihm gelingen wollte, sich auf andere Weise als durch einige gute Artikel in der „Gazette musicale“ bekanntzumachen.

Hatte Wagner in jenen Arrangements von Melodien seine tiefste Demütigung empfunden, so ergriff er Schlesin-

gers Antrag, für seine Musikzeitung zu schreiben, um sich für diese Demütigung zu rächen. Redakteur der „Revue et Gazette musicale de Paris“ war Eduard Monnais, der zugleich das Amt eines Generalinspektors aller königlichen Theater bekleidete. Unter den Mitarbeitern (sousrédacteurs) wurde vom Juli 1840 an drei Jahre lang Wagners Name auf dem Titel des Blattes genannt. Er hätte als ständiger Mitarbeiter wohl die Möglichkeit gehabt, etwas zu seinem eigenen Vorteile zu wirken, wenn derartige Teilnahme an Lobesversicherung auf Gegenseitigkeit seinem Wesen möglich gewesen wäre. Er hat aber, wie schon erwähnt, sich nicht einmal dazu entschließen können, Meyerbeer, an dessen Gönnerschaft ihm doch soviel liegen mußte, in der allgemein üblichen Weise zu schmeicheln. Wagners Mitarbeiterschaft an der „Gazette“ blieb übrigens naturgemäß eine Beschränkung auferlegt, da seine Beiträge doch immer erst ins Französische übertragen werden mußten; als Dolmetscher taucht einmal der gelehrte Professor Duesberg, der Berlioz' Chöre aus „Romeo“ verdeutscht hat, auf. In der „Lebensskizze“ und der „Mitteilung an meine Freunde“ werden von Wagner nur die (acht) Beiträge zur „Gazette“ erwähnt. Den nachgelassenen Papieren des „Deutschen Musikers in Paris“ hat er auch die mit H. Valentino unterzeichneten spöttischen Glossen über Rossinis „Stabat mater“, um das sich die deutschen Verleger rissen und stritten, eingereiht, die er am 15. Dezember 1841 an Schumann schickte. Dessen „Neue Zeitschrift für Musik“, die sonst über das Pariser Musikleben Berliozsche Berichte brachte, veröffentlichte die Einsendung „Von einem neuen Korrespondenten“ in der vom 28. Dezember datierten letzten Nummer des 15. Bandes. Von den zehn (nach Kürschner sieben) „Korrespondenz-Nachrichten“, die Wagner außer der deutschen Fassung

seiner beiden Novellen Hells „Dresdner Abendzeitung", dem von Cäciliens Paten, dem alten Geyerschen Familienfreunde Hofrat Winkler, geleiteten, einflußreichen Hauptorgan der sächsischen Hauptstadt, zwischen dem 23. Februar 1841 und Februar 1842 eingesandt hat, nahm Wagner nur die Berichte über die Pariser Vorstellung des „Freischütz" und der „Königin von Cypern" in seine Schriften auf. Alle übrigen blieben ebenso ausgeschlossen wie die unter dem Decknamen W. (zuerst B.) Freudenfeuer in Lewalds „Europa" 1841 veröffentlichten zwei Plaudereien „Pariser Amusements" und „Pariser Fatalitäten für Deutsche".

Die in drückendster Lage niedergeschriebenen Aufsätze sind, wie nicht anders zu erwarten, von ungleicher Art und sehr verschiedenem Werte. Wagner hat dies in seiner liebenswürdigen Selbstkritik anerkannt, indem er bei der 1871 getroffenen Auswahl meinte, es sei wohl manches im feuilletonistischen Sinne vielleicht nicht Ununterhaltendes zurückgeblieben. „Hierunter befanden sich verschiedene Berichte aus Paris, deren leichtfertige Abfassung mir nur daraus erklärlich wurde, daß mein armer Freund sich auf Versuche einließ, um von irgend einem deutschen Journale durch amüsante Beiträge sich Subsidien zu verschaffen." Besser weggeblieben wäre übrigens auch der Aufsatz aus der Schumannschen Zeitung, dessen äußerliche Scherze zu dem Charakter des armen Musikers und der vier anderen Stücke seines angeblichen Nachlasses wenig stimmen wollen.

Im Spotte gegen den plötzlich zur Kirchenmusik sich wendenden Rossini und seine Verehrer, gegen die hoch bezahlten italienischen Sänger, deren virtuosen Trillern zuliebe die Pariser Theaterbesucher sich den übrigen Abend über in Mozarts „Don Giovanni" langweilen

(„Virtuos und Künstler"), in der komischen Ausmalung der Ehedienste der an wohlhabende französische Witwen von zweifelhaftem Vorleben verheirateten armen Deutschen („Fatalitäten"), der Persiflage gegen die ihr Deutschtum schamhaft verleugnenden jüdischen Bankiers aus Deutschland, gegen Scribe und die vorerwähnten Sänger („Amüsements") herrscht überall unverkennbar die Nachahmung des witzigen und witzelnden Heineschen Feuilletonstils, ohne daß das Vorbild in seinen Vorzügen ganz erreicht würde. Der Verfasser der „Reisebilder" und „Französischen Zustände" wirkt so lustig, weil er sich selber bei seinen Ausfällen und Bosheiten köstlich belustigt. Bei Wagner ist es eine erzwungene Heiterkeit und absichtliche Manier; er gewinnt den Leser erst, wenn aus den Spöttereien der bittere Ernst und die leidvolle Erfahrung des Schreibers hervortönen, wie es alle Augenblicke unwillkürlich geschieht. Wir haben Gelegenheit, Heines Schilderung der Einbringung der „sterblichen Reste Napoleons" in dem Buche „Lutetia" und Wagners Erwähnung desselben Vorgangs in den „Fatalitäten" miteinander zu vergleichen. Wagner verflicht die prunkvolle Haupt- und Staatsaktion in „die kurze Geschichte des Erhaltungskampfes eines Deutschen in Paris, die, wie hier alles, einen reißenden Fortgang nahm, und in weniger als einem halben Jahre zu Ende war". Der ungewöhnlich gelehrte junge deutsche Philosoph, der nach Paris gekommen war, den Franzosen Verständnis für den zweiten Teil von Goethes „Faust" beizubringen, heiratet schließlich, um nicht zu verhungern, die Besitzerin eines Estaminets in der Straße St. Antoine.

Wagner mag unter seinen deutschen Bekannten einen derartigen Schiffbrüchigen, in dessen Geschick er auch einen Engländer leicht eingreifen läßt, gekannt haben. Er ent-

lehnte einem solchen an Hoffnungen und Plänen reichen deutschen Idealisten einzelne Züge, die er mit eigenen bitteren Erfahrungen durchsetzt, und zieht als Mensch und Künstler die äußerste tragische Folgerung: so entsteht seine als „Wahrheit und Dichtung" anzusprechende rührende Meisternovelle „Ein Ende in Paris" (Un Musicien étranger à Paris). „Hierin stellte ich in erdichteten Zügen und mit ziemlichem Humor meine eigenen Schicksale in Paris bis zum wirklichen Hungertode, dem ich glücklicherweise allerdings entgangen war, dar." Wie unmittelbar Wagner eigene Züge auf seinen Doppelgänger übertrug, lehren gleich die ersten und letzten Sätze. Der das Leichengefolge bildende Philologe und Maler sind Lehrs und Kietz. Von Wagner selbst aber gilt die Charakteristik: „Er hatte ein weiches Herz und weinte beständig, wenn man die armen Pferde in den Straßen von Paris peinigte," und des Verstorbenen Anhänglichkeit an seinen schönen großen Hund. Der erste, durch einen Zufall erhaltene Entwurf der Erzählung: „Wie ein armer Musiker in Paris starb" entstand nach Glasenapp im Spätherbst 1840. Schon hierin ist von dem hinterlassenen Tagebuch, den als Fortsetzung der Geschichte zu veröffentlichenden „Grillen eines armen Musikers", die Rede. In der „Gazette" waren dieser tief ergreifenden Erzählung (Ende Januar 1841) schon vorangegangen die beiden Aufsätze „Über deutsches Musikwesen" (Sur la musique allemande, Juli 1840) und „Der Virtuos und der Künstler (Du métier de virtuose et de l'indépendance du compositeur. Fantaisie esthétique d'un musicien.), „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" (Une Visite à Beethoven, Dezember 1840) und die Erörterungen „Über die Ouvertüre" (De l'Ouverture, 10./17. Januar 1841). Dem „Ende in Paris" folgten noch „Der Künstler und die Öffentlichkeit" (Le

musicien et la publicité, April) und der Dialog „Ein glücklicher Abend" (Une soirée heureuse. Fantaisie sur la musique pittoresque, Oktober 1841).

Alle diese Aufsätze, zu denen auch der Anruf „An das Pariser Publikum" zur Vorbereitung auf Webers „Freischütz" (Juni 1841) nicht übel stimmen würde, gewinnen an Eindruck, indem sie als Bekenntnisse des gleich einem Märtyrer für seinen künstlerischen Glauben gestorbenen armen Teufels erscheinen, wie anderseits erst durch Enthüllung dieser glänzenden, überlegenen musikalischen Einsicht der Gestorbene die Gloriole des in der Weltstadt verkommenen Genies empfängt. Durch sein früher erzähltes Zusammentreffen mit Beethoven, dem Licht- und Höhepunkt seines ganzen Daseins, und die ihm vom Schöpfer der Neunten Symfonie gemachten Enthüllungen erscheint der deutsche Idealist wie der berufene Träger der reformatorischen Gedanken des „hohen Meisters". Diese Beethoven zugeschriebenen Ideen über eine Umgestaltung der Oper sind aber die neuen Anschauungen, welche Wagner selbst im Gegensatze zum modischen Opernwesen in Paris gekommen sind. Wird nun deren Vorkämpfer durchdringen, oder gleich seinem Helden, mit dem er sich in so vielen Zügen identifiziert, im Elend zugrunde gehen? Die drollige Erscheinung des Engländers, der damals ja in so vielen Erzählungen und Lustspielen, auch in Aubers „Fra Diavolo", als beliebte komische Figur eine Rolle spielte, stellt mit technischem Geschick äußerlich den Zusammenhang zwischen den beiden, erst in ihrer Verbindung wirksam abgeschlossenen und sich gegenseitig hebenden Erzählungen her. Jullien hat für die Gestalt des armen Musikers, der beim zweiten Zusammentreffen vor dem Polichinelltheater Züge von Halbwahnsinn verrät, an le Neveu de Rameau erinnert. Zweifellos kannte

der von Kindheit an mit Goethes Werken innig vertraute Wagner Goethes Verdeutschung des berühmten Diderotschen Dialoges, der so viele bedeutende Äußerungen über Musik enthält. Aber für seinen Novellenhelden hat, soweit nicht Selbsterlebtes und Selbstbeobachtetes dafür bestimmend war, nicht Narziß Rameau, sondern E. Th. A. Hoffmanns Kapellmeister Johannes Kreisler Pate gestanden. Das Kunstgespräch der beiden Freunde „Ein glücklicher Abend" trägt unverkennbar das Gepräge ähnlicher Hoffmannscher Dialoge.

Mit Hoffmanns Erörterungen über Musik zusammengehalten, fällt aber in der Mehrzahl von Wagners Pariser Aufsätzen seine sichere Beherrschung eines viel größeren musikgeschichtlichen Materials und die klare Bestimmtheit seiner Ansichten auf, was ja schon Pecht bei der Jugend seines Freundes in Erstaunen setzte. Der Kenner von Wagners späteren Schriften wird nicht minder erstaunt sein, hier schon auf viele in „Oper und Drama", im „Kunstwerk der Zukunft" und im Sendschreiben an Villot ausführlicher entwickelte Ideen zu stoßen. Allein Wagner selbst erinnert ja daran, daß schon in dieser Pariser Zeit die künstlerische Wiedergeburt in ihm erfolgt sei: „Was ich schrieb, war in jedem Zuge ein Schrei der Empörung gegen unsere modernen Kunstzustände. Es ist mir versichert worden, daß dies vielfach amüsiert habe. Meinen wenigen treuen Freunden, mit denen ich in trübselig-traulicher Zurückgezogenheit des Abends bei mir mich zusammenfand, hatte ich hiermit aber ausgesprochen, daß von mir vollständig mit jedem Wunsche und jeder Aussicht auf Paris gebrochen und der junge Mann, der mit jenem Wunsche und jener Aussicht nach Paris kam, wirklich des Todes gestorben sei." Ein guter Genius, heißt es in dem, wie bereits erwähnt, an die Dichterworte im Faustvorspiel

gemahnenden Aufsatz „Künstler und Öffentlichkeit", habe dem nach Aufnahme seines in stiller Einsamkeit gediehenen Werkes in die Große Oper strebenden Künstler die Erfüllung seiner Wünsche erspart. Bald wäre er ja doch seines ungeheuren Mißverständnisses inne geworden, hätte er schaudernd erkannt, welche Opfer an künstlerischer Überzeugung an jener wunderlich drapierten Pforte als Preis eines ‚Succes' gebracht werden müßten.

In der „Zeitung für die elegante Welt" hatte Wagner, von den Erfolgen und Effekten der Modeopern hingerissen, 1834 die Gelehrtheit der deutschen Musik getadelt. Jetzt in der Fremde urteilt er „über deutsches Musikwesen" wesentlich anders. Den Tadel gegen die mangelhafte Gesangsausbildung deutscher Sänger muß er, nachdem er die italienischen Gesangskünstler in Paris gehört hat, freilich wiederholen. Aber dem spöttischen Sprichworte: der Italiener gebrauche die Musik zur Liebe, der Franzose zur Gesellschaft, der Deutsche treibe sie als Wissenschaft, stellt er den Satz entgegen: der Italiener sei Sänger, der Franzose Virtuos, der Deutsche habe ein Recht, ausschließlich mit ‚Musiker' bezeichnet zu werden, wie denn auch die Pariser nach Wagners drolliger Schilderung bei jedem Deutschen musikalische Fertigkeit als selbstverständlich voraussetzten. Die Oper, gesteht Wagner, sei den Deutschen eigentlich etwas Fremdes, und Hans Sachsens Schlußmonolog klingt vor in der Klage, die deutschen Höfe hätten in ihrer Absonderung vom Volke nur das ausländische Genre der italienischen Oper gepflegt, während die Stärke des „ernsten, tiefen und schwärmerischen Deutschen die höhere Instrumentalmusik und daneben die kirchliche Vokalmusik gewesen sei. Das ganze Wesen, der ganze Gehalt der deutschen Nation sei in Johann Sebastian Bach verkörpert. Die deutsche Oper dagegen habe, wie nun in einer knappen aber scharf kennzeichnenden Skizze der deutschen Opernentwicklung klargelegt wird, Mozart geschaffen, einerseits in Anlehnung an das Wiener Singspiel, anderseits an die italienische Oper, doch indem er „das Erbteil seiner deutschen Geburt, Reinheit der Empfindung und Keuschheit der

Erfindung rein und unverdorben erhält". Als Mozarts unmittelbare Nachfolger werden Winter und Weigl, als Weiterbildner der deutschen Oper Weber, Spohr und Marschner hervorgehoben. Aber die allgemeine Oberherrschaft habe trotz Mozarts Wirken Rossinis genialer Leichtsinn errungen, dem gegenüber selbst das „erstaunliche Kunstwerk" von Aubers „Stummen von Portici", diese höchste Leistung der französischen dramatischen Musik, eine vereinzelte Erscheinung blieb, und die nationalfranzösische Schöpfung der Opéra comique, wie Wagner in den „Korrespondenz-Nachrichten" klagt, in Verfall geraten sei. In der Korrespondenz für die „Dresdner Abendzeitung" spottet er, daß auch die große französische Oper ihr Heil nur mehr „vom deutschen Messias", von dem zögernden Meyerbeer erwarte. Im Überblick über die Oper wird Meyerbeer auffallenderweise nicht genannt, während er in den „Pariser Fatalitäten" übel wegkommt als „gesetzgebender Komponist der großen Oper", was man nicht als Musiker, sondern nur auf höheren Glücksstufen als Bankier — „denn ein Bankier kann alles in Paris, selbst Opern komponieren und aufführen lassen" — bewirke. Auf Meyerbeer scheint auch eine Stelle in den „Amüsements" gemünzt, an welcher der nach dem großen Sukzeß, in dessen Erstrebung er seine Jugend verzehrt habe, zum Rentier und Epikuräer gewordene Künstler einen Hieb erhält.

Es ist keineswegs nebensächlich, festzulegen, daß Wagner nicht erst in späterer Zeit in dem mehr genannten als wirklich bekannten Aufsatze „Das Judentum in der Musik" gegen Meyerbeer Stellung nahm, sondern aus rein sachlichen Gründen und unter offenbarer Gefährdung des eigenen persönlichen Vorteils sich gegen ihn wendete, sobald der jüngere Musiker sich in Paris von dem künstlerischen Unwert der ganzen herrschenden Modeoper und ihrer bewußten Erniedrigung zum bloßen „Amüsement" überzeugt hatte. Wie wenig aber die Vertreter der öffentlichen Meinung gewillt waren, einen Widerspruch gegen die offizielle Einschätzung aufkommen

zu lassen, mußte Wagner selbst als Mitarbeiter der „Gazette“ in überraschender Weise erfahren. Der Chefredakteur Monnais duldete trotz Wagners Anrufung seines französischen Nationalstolzes nicht, daß Wagner zugunsten Aubers und der französischen Oper einen Tadel gegen Rossinis Richtung aussprach. In der Beethoven-Novelle als einer Dichtung dagegen schienen dem redaktionellen Zensor auch höchst ketzerische Ansichten über die herrschende Kunstrichtung bloß als nicht ernst zu nehmende dichterische Entgleisungen.

Wagner verstand indessen sein Urteil über Rossini und Herold auch in eine zweifellos fachmännisch-ernste Arbeit einzuschmuggeln, indem er in der Untersuchung über die als Prolog zum Drama entstandene Ouvertüre und ihre Entwickelung die Tell- und Zampa-Ouvertüren als Erscheinungen der theatralischen Gefallsucht aus der Geschichte der Kunst hinwegwies. Die Abhandlung selbst, so jugendlich ihr Verfasser auch war, ist den besten derartigen Studien beizugesellen.

Wagners einleitender Satz, daß der Prolog ursprünglich den Zweck gehabt habe, die Zuschauer von den Eindrücken des Alltaglebens allmählich in die Welt des Dramas überzuleiten, ist freilich ein Irrtum, über den schon Lessing in seiner Hamburgischen Dramaturgie (Stück 48/49) Aufklärung hätte geben können. Die halb scherzhaft hingeworfene Äußerung, man hätte beim Anschluß der ersten Opern an das antike Drama folgerichtig auch deren den Inhalt angebenden Prolog (Argumentum) in Musik setzen müssen, ist tatsächlich von Berlioz in seinem „Drame lyrique“ und von Charles Gounod in seiner Oper „Romeo et Juliette“ (1839 und 1867), neuerdings in Leon Cavallos „Bajazzo“ (1893) und Camill Saint-Saëns „Barbaren“ (1901) ausgeführt worden. Berlioz wie Gounod haben den in Aug. W. Schlegels Übersetzung ausgelassenen Prolog als Récitatif Choral in Musik gesetzt. Wagner, der schon in dem an die Aufführung

von Mozarts Es- und Beethovens A-Dur-Symfonie sich anschließenden Zwiegespräch „Ein glücklicher Abend" sich nicht ohne Spitze gegen Berlioz gegen die Programmusik ausgesprochen hatte — „die Anregungen und Begeisterungen zu einer Instrumentalkomposition müssen derart sein, daß sie nur in der Seele eines Musikers entstehen können" — erklärt auch jetzt wieder, die Musik könne und solle nie die Einzelheiten und Verwickelungen der Handlungen selbst ausdrücken. Als Ouvertürenkomponist habe der Musiker vielmehr „mit dem Blicke des wahren Dichters den leitenden Hauptgedanken des Dramas", von allem Nebensächlichen und Einzelnen entkleidet, zu erfassen. So habe Gluck in seinem vorbildlichen Musterstück, der Ouvertüre zur „Iphigenia in Aulis", der Wagner noch 1854 eine eigene Abhandlung unter Mitteilung seines dazu verfertigten konzertmäßigen Abschlusses widmete, den Hauptgedanken des Dramas mit einer fast ersichtlichen Deutlichkeit in mächtigen Zügen gezeichnet. Wagner stand Gluck so bewundernd gegenüber wie Berlioz es tat, der behauptete, unter allen alten Komponisten habe Glucks Gewalt am wenigsten von den unaufhörlichen Kunstrevolutionen zu fürchten, während Mendelssohn nicht begreifen konnte, wie ein Musiker an Gluck noch Gefallen zu finden vermöge. Als zweites „unerreichbares Meisterwerk" greift Wagner Mozarts Ouvertüre zum „Don Juan" heraus, auf die wie auf jene zur „Zauberflöte" und zu „Figaros Hochzeit" er ja in späteren Äußerungen ebenfalls noch des öfteren voll Bewunderung zurückgekommen ist. Dagegen hätten mit Spontinis „Vestalin (1807) die festen Linien der Ouvertüre zu zerbröckeln, ein die Hauptmelodien vorwegnehmendes Potpourri zu entstehen begonnen, ein Fehler, dem auch Weber in den seine Opern einleitenden „dramatischen Phantasien", als deren schönstes Erzeugnis die Oberon-Ouvertüre erscheine, nicht entgangen sei. Wagner läßt in der Tat nur Gluck, Mozart und Beethoven als das uns für die Ouvertüre leitende Dreigestirn gelten.

Beethoven freilich nimmt nach Wagners lichtvoller Darlegung wieder eine Sonderstellung ein. Hätte schon Cherubini in seiner Ouvertüre zum „Wasserträger" unter Einhaltung der

künſtleriſchen Faſſung „die Entſcheidung des drängenden Ganges der Handlung" vorzuführen vermocht, ſo habe Beethoven nicht ohne Anregung von Cherubinis Vorbild in ſeiner wunderbaren Leonoren-Ouvertüre bereits das gewaltigſte Drama ſelbſt vollſtändig und ergreifend vorgeführt, auf Veranlaſſung eines Theaterſtückes „in dieſem mächtigen Tonſtück ein muſikaliſches Drama gegeben". Aus der Tatſache, daß in den Ouvertüren zu Beethovens „Koriolan", „Egmont", „Fidelio", Webers „Freiſchütz" die Berührung mit dem Inhalt der Dichtung in dem Charakter und der muſikaliſchen Bewegung der beiden Hauptthemen liege, folgert Wagner als höchſte Aufgabe der Ouvertüre, „daß mit den eigentlichen Mitteln der ſelbſtändigen Muſik die charakteriſtiſche Idee des Dramas wiedergegeben und zu einem Abſchluß geführt würde, welcher der Löſung der Aufgabe des ſzeniſchen Spiels vorahnungsvoll entſpräche.

Bereits die Pariſer Kritik hat bei der Aufführung von Wagners Kolumbusouvertüre die Frage aufgeworfen, in wie weit ſie den von ihrem Urheber in der „Gazette" aufgeſtellten Anforderungen entſpreche. Nun beſitzen wir aber durch einen glücklichen Zufall von Wagner aus dem Jahre 1854 nicht bloß eine programmatiſche Erläuterung zu der Ouvertüre, in der Beethoven den „Koriolan" — Wagner war es unbekannt, daß die Ouvertüre nicht zu Shakeſpeares, ſondern zu Heinrich von Collins Trauerſpiel (1804) geſchrieben worden war — in Tönen gedichtet habe, ganz im Sinne des Pariſer Aufſatzes gehalten. Wagner hat damit eine Beſprechung ſeiner eigenen Ouvertüren zu „Holländer" und „Tannhäuſer" wie des Lohengrinvorſpiels zuſammengeſtellt, während aus dem Nachlaſſe ſeine programmatiſchen Erläuterungen zu den Vorſpielen von „Triſtan", „Parſifal" und zum dritten Aufzug der „Meiſterſinger" vorliegen. Die Fauſtouvertüre ſcheidet von ſelbſt aus, da ſie ja als erſter Satz einer ganzen Symfonie entſtanden iſt.

lehnte einem solchen an Hoffnungen und Plänen reichen deutschen Idealisten einzelne Züge, die er mit eigenen bitteren Erfahrungen durchsetzt, und zieht als Mensch und Künstler die äußerste tragische Folgerung: so entsteht seine als „Wahrheit und Dichtung" anzusprechende rührende Meisternovelle „Ein Ende in Paris" (Un Musicien étranger à Paris). „Hierin stellte ich in erdichteten Zügen und mit ziemlichem Humor meine eigenen Schicksale in Paris bis zum wirklichen Hungertode, dem ich glücklicherweise allerdings entgangen war, dar." Wie unmittelbar Wagner eigene Züge auf seinen Doppelgänger übertrug, lehren gleich die ersten und letzten Sätze. Der das Leichengefolge bildende Philologe und Maler sind Lehrs und Kietz. Von Wagner selbst aber gilt die Charakteristik: „Er hatte ein weiches Herz und weinte beständig, wenn man die armen Pferde in den Straßen von Paris peinigte," und des Verstorbenen Anhänglichkeit an seinen schönen großen Hund. Der erste, durch einen Zufall erhaltene Entwurf der Erzählung: „Wie ein armer Musiker in Paris starb" entstand nach Glasenapp im Spätherbst 1840. Schon hierin ist von dem hinterlassenen Tagebuch, den als Fortsetzung der Geschichte zu veröffentlichenden „Grillen eines armen Musikers", die Rede. In der „Gazette" waren dieser tief ergreifenden Erzählung (Ende Januar 1841) schon vorangegangen die beiden Aufsätze „Über deutsches Musikwesen" (Sur la musique allemande, Juli 1840) und „Der Virtuos und der Künstler (Du métier de virtuose et de l'indépendance du compositeur. Fantaisie esthétique d'un musicien.), „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" (Une Visite à Beethoven, Dezember 1840) und die Erörterungen „Über die Ouvertüre" (De l'Ouverture, 10./17. Januar 1841). Dem „Ende in Paris" folgten noch „Der Künstler und die Öffentlichkeit" (Le

musicien et la publicité, April) und der Dialog „Ein glücklicher Abend" (Une soirée heureuse. Fantaisie sur la musique pittoresque, Oktober 1841).

Alle diese Aufsätze, zu denen auch der Anruf „An das Pariser Publikum" zur Vorbereitung auf Webers „Freischütz" (Juni 1841) nicht übel stimmen würde, gewinnen an Eindruck, indem sie als Bekenntnisse des gleich einem Märtyrer für seinen künstlerischen Glauben gestorbenen armen Teufels erscheinen, wie anderseits erst durch Enthüllung dieser glänzenden, überlegenen musikalischen Einsicht der Gestorbene die Gloriole des in der Weltstadt verkommenen Genies empfängt. Durch sein früher erzähltes Zusammentreffen mit Beethoven, dem Licht- und Höhepunkt seines ganzen Daseins, und die ihm vom Schöpfer der Neunten Symfonie gemachten Enthüllungen erscheint der deutsche Idealist wie der berufene Träger der reformatorischen Gedanken des „hohen Meisters". Diese Beethoven zugeschriebenen Ideen über eine Umgestaltung der Oper sind aber die neuen Anschauungen, welche Wagner selbst im Gegensatze zum modischen Opernwesen in Paris gekommen sind. Wird nun deren Vorkämpfer durchdringen, oder gleich seinem Helden, mit dem er sich in so vielen Zügen identifiziert, im Elend zugrunde gehen? Die drollige Erscheinung des Engländers, der damals ja in so vielen Erzählungen und Lustspielen, auch in Aubers „Fra Diavolo", als beliebte komische Figur eine Rolle spielte, stellt mit technischem Geschick äußerlich den Zusammenhang zwischen den beiden, erst in ihrer Verbindung wirksam abgeschlossenen und sich gegenseitig hebenden Erzählungen her. Jullien hat für die Gestalt des armen Musikers, der beim zweiten Zusammentreffen vor dem Polichinelltheater Züge von Halbwahnsinn verrät, an le Neveu de Rameau erinnert. Zweifellos kannte

der von Kindheit an mit Goethes Werken innig vertraute Wagner Goethes Verdeutschung des berühmten Diderotschen Dialoges, der so viele bedeutende Äußerungen über Musik enthält. Aber für seinen Novellenhelden hat, soweit nicht Selbsterlebtes und Selbstbeobachtetes dafür bestimmend war, nicht Narziß Rameau, sondern E. Th. A. Hoffmanns Kapellmeister Johannes Kreisler Pate gestanden. Das Kunstgespräch der beiden Freunde „Ein glücklicher Abend" trägt unverkennbar das Gepräge ähnlicher Hoffmannscher Dialoge.

Mit Hoffmanns Erörterungen über Musik zusammengehalten, fällt aber in der Mehrzahl von Wagners Pariser Aufsätzen seine sichere Beherrschung eines viel größeren musikgeschichtlichen Materials und die klare Bestimmtheit seiner Ansichten auf, was ja schon Pecht bei der Jugend seines Freundes in Erstaunen setzte. Der Kenner von Wagners späteren Schriften wird nicht minder erstaunt sein, hier schon auf viele in „Oper und Drama", im „Kunstwerk der Zukunft" und im Sendschreiben an Villot ausführlicher entwickelte Ideen zu stoßen. Allein Wagner selbst erinnert ja daran, daß schon in dieser Pariser Zeit die künstlerische Wiedergeburt in ihm erfolgt sei: „Was ich schrieb, war in jedem Zuge ein Schrei der Empörung gegen unsere modernen Kunstzustände. Es ist mir versichert worden, daß dies vielfach amüsiert habe. Meinen wenigen treuen Freunden, mit denen ich in trübselig-traulicher Zurückgezogenheit des Abends bei mir mich zusammenfand, hatte ich hiermit aber ausgesprochen, daß von mir vollständig mit jedem Wunsche und jeder Aussicht auf Paris gebrochen und der junge Mann, der mit jenem Wunsche und jener Aussicht nach Paris kam, wirklich des Todes gestorben sei." Ein guter Genius, heißt es in dem, wie bereits erwähnt, an die Dichterworte im Faustvorspiel

gemahnenden Aufsatz „Künstler und Öffentlichkeit", habe dem nach Aufnahme seines in stiller Einsamkeit gediehenen Werkes in die Große Oper strebenden Künstler die Erfüllung seiner Wünsche erspart. Bald wäre er ja doch seines ungeheuren Mißverständnisses inne geworden, hätte er schaudernd erkannt, welche Opfer an künstlerischer Überzeugung an jener wunderlich drapierten Pforte als Preis eines ‚Succes' gebracht werden müßten.

In der „Zeitung für die elegante Welt" hatte Wagner, von den Erfolgen und Effekten der Modeopern hingerissen, 1834 die Gelehrtheit der deutschen Musik getadelt. Jetzt in der Fremde urteilt er „über deutsches Musikwesen" wesentlich anders. Den Tadel gegen die mangelhafte Gesangsausbildung deutscher Sänger muß er, nachdem er die italienischen Gesangskünstler in Paris gehört hat, freilich wiederholen. Aber dem spöttischen Sprichworte: der Italiener gebrauche die Musik zur Liebe, der Franzose zur Gesellschaft, der Deutsche treibe sie als Wissenschaft, stellt er den Satz entgegen: der Italiener sei Sänger, der Franzose Virtuos, der Deutsche habe ein Recht, ausschließlich mit ‚Musiker' bezeichnet zu werden, wie denn auch die Pariser nach Wagners drolliger Schilderung bei jedem Deutschen musikalische Fertigkeit als selbstverständlich voraussetzten. Die Oper, gesteht Wagner, sei den Deutschen eigentlich etwas Fremdes, und Hans Sachsens Schlußmonolog klingt vor in der Klage, die deutschen Höfe hätten in ihrer Absonderung vom Volke nur das ausländische Genre der italienischen Oper gepflegt, während die Stärke des „ernsten, tiefen und schwärmerischen Deutschen die höhere Instrumentalmusik und daneben die kirchliche Vokalmusik gewesen sei. Das ganze Wesen, der ganze Gehalt der deutschen Nation sei in Johann Sebastian Bach verkörpert. Die deutsche Oper dagegen habe, wie nun in einer knappen aber scharf kennzeichnenden Skizze der deutschen Opernentwicklung klargelegt wird, Mozart geschaffen, einerseits in Anlehnung an das Wiener Singspiel, anderseits an die italienische Oper, doch indem er „das Erbteil seiner deutschen Geburt, Reinheit der Empfindung und Keuschheit der

Erfindung rein und unverdorben erhält". Als Mozarts unmittelbare Nachfolger werden Winter und Weigl, als Weiterbildner der deutschen Oper Weber, Spohr und Marschner hervorgehoben. Aber die allgemeine Oberherrschaft habe trotz Mozarts Wirken Rossinis genialer Leichtsinn errungen, dem gegenüber selbst das „erstaunliche Kunstwerk" von Aubers „Stummen von Portici", diese höchste Leistung der französischen dramatischen Musik, eine vereinzelte Erscheinung blieb, und die nationalfranzösische Schöpfung der Opéra comique, wie Wagner in den „Korrespondenz-Nachrichten" klagt, in Verfall geraten sei. In der Korrespondenz für die „Dresdner Abendzeitung" spottet er, daß auch die große französische Oper ihr Heil nur mehr „vom deutschen Messias", von dem zögernden Meyerbeer erwarte. Im Überblick über die Oper wird Meyerbeer auffallenderweise nicht genannt, während er in den „Pariser Fatalitäten" übel wegkommt als „gesetzgebender Komponist der großen Oper", was man nicht als Musiker, sondern nur auf höheren Glücksstufen als Bankier — „denn ein Bankier kann alles in Paris, selbst Opern komponieren und aufführen lassen" — bewirke. Auf Meyerbeer scheint auch eine Stelle in den „Amüsements" gemünzt, an welcher der nach dem großen Sukzeß, in dessen Erstrebung er seine Jugend verzehrt habe, zum Rentier und Epikuräer gewordene Künstler einen Hieb erhält.

Es ist keineswegs nebensächlich, festzulegen, daß Wagner nicht erst in späterer Zeit in dem mehr genannten als wirklich bekannten Aufsatze „Das Judentum in der Musik" gegen Meyerbeer Stellung nahm, sondern aus rein sachlichen Gründen und unter offenbarer Gefährdung des eigenen persönlichen Vorteils sich gegen ihn wendete, sobald der jüngere Musiker sich in Paris von dem künstlerischen Unwert der ganzen herrschenden Modeoper und ihrer bewußten Erniedrigung zum bloßen „Amüsement" überzeugt hatte. Wie wenig aber die Vertreter der öffentlichen Meinung gewillt waren, einen Widerspruch gegen die offizielle Einschätzung aufkommen

zu lassen, mußte Wagner selbst als Mitarbeiter der „Gazette“ in überraschender Weise erfahren. Der Chefredakteur Monnais duldete trotz Wagners Anrufung seines französischen Nationalstolzes nicht, daß Wagner zugunsten Aubers und der französischen Oper einen Tadel gegen Rossinis Richtung aussprach. In der Beethoven-Novelle als einer Dichtung dagegen schienen dem redaktionellen Zensor auch höchst ketzerische Ansichten über die herrschende Kunstrichtung bloß als nicht ernst zu nehmende dichterische Entgleisungen.

Wagner verstand indessen sein Urteil über Rossini und Herold auch in eine zweifellos fachmännisch-ernste Arbeit einzuschmuggeln, indem er in der Untersuchung über die als Prolog zum Drama entstandene Ouvertüre und ihre Entwickelung die Tell- und Zampa-Ouvertüren als Erscheinungen der theatralischen Gefallsucht aus der Geschichte der Kunst hinwegwies. Die Abhandlung selbst, so jugendlich ihr Verfasser auch war, ist den besten derartigen Studien beizugesellen.

Wagners einleitender Satz, daß der Prolog ursprünglich den Zweck gehabt habe, die Zuschauer von den Eindrücken des Alltaglebens allmählich in die Welt des Dramas überzuleiten, ist freilich ein Irrtum, über den schon Lessing in seiner Hamburgischen Dramaturgie (Stück 48/49) Aufklärung hätte geben können. Die halb scherzhaft hingeworfene Äußerung, man hätte beim Anschluß der ersten Opern an das antike Drama folgerichtig auch deren den Inhalt angebenden Prolog (Argumentum) in Musik setzen müssen, ist tatsächlich von Berlioz in seinem „Drame lyrique“ und von Charles Gounod in seiner Oper „Romeo et Juliette“ (1839 und 1867), neuerdings in Leon Cavallos „Bajazzo“ (1893) und Camill Saint-Saëns „Barbaren“ (1901) ausgeführt worden. Berlioz wie Gounod haben den in Aug. W. Schlegels Übersetzung ausgelassenen Prolog als Récitatif Choral in Musik gesetzt. Wagner, der schon in dem an die Aufführung

von Mozarts Es- und Beethovens A-Dur-Symfonie sich anschließenden Zwiegespräch „Ein glücklicher Abend" sich nicht ohne Spitze gegen Berlioz gegen die Programmusik ausgesprochen hatte — „die Anregungen und Begeisterungen zu einer Instrumentalkomposition müssen derart sein, daß sie nur in der Seele eines Musikers entstehen können" — erklärt auch jetzt wieder, die Musik könne und solle nie die Einzelheiten und Verwickelungen der Handlungen selbst ausdrücken. Als Ouvertürenkomponist habe der Musiker vielmehr „mit dem Blicke des wahren Dichters den leitenden Hauptgedanken des Dramas", von allem Nebensächlichen und Einzelnen entkleidet, zu erfassen. So habe Gluck in seinem vorbildlichen Musterstück, der Ouvertüre zur „Iphigenia in Aulis", der Wagner noch 1854 eine eigene Abhandlung unter Mitteilung seines dazu verfertigten konzertmäßigen Abschlusses widmete, den Hauptgedanken des Dramas mit einer fast ersichtlichen Deutlichkeit in mächtigen Zügen gezeichnet. Wagner stand Gluck so bewundernd gegenüber wie Berlioz es tat, der behauptete, unter allen alten Komponisten habe Glucks Gewalt am wenigsten von den unaufhörlichen Kunstrevolutionen zu fürchten, während Mendelssohn nicht begreifen konnte, wie ein Musiker an Gluck noch Gefallen zu finden vermöge. Als zweites „unerreichbares Meisterwerk" greift Wagner Mozarts Ouvertüre zum „Don Juan" heraus, auf die wie auf jene zur „Zauberflöte" und zu „Figaros Hochzeit" er ja in späteren Äußerungen ebenfalls noch des öfteren voll Bewunderung zurückgekommen ist. Dagegen hätten mit Spontinis „Vestalin (1807) die festen Linien der Ouvertüre zu zerbröckeln, ein die Hauptmelodien vorwegnehmendes Potpourri zu entstehen begonnen, ein Fehler, dem auch Weber in den seine Opern einleitenden „dramatischen Phantasien", als deren schönstes Erzeugnis die Oberon-Ouvertüre erscheine, nicht entgangen sei. Wagner läßt in der Tat nur Gluck, Mozart und Beethoven als das uns für die Ouvertüre leitende Dreigestirn gelten.

Beethoven freilich nimmt nach Wagners lichtvoller Darlegung wieder eine Sonderstellung ein. Hätte schon Cherubini in seiner Ouvertüre zum „Wasserträger" unter Einhaltung der

künstlerischen Fassung „die Entscheidung des drängenden Ganges der Handlung" vorzuführen vermocht, so habe Beethoven nicht ohne Anregung von Cherubinis Vorbild in seiner wunderbaren Leonoren-Ouvertüre bereits das gewaltigste Drama selbst vollständig und ergreifend vorgeführt, auf Veranlassung eines Theaterstückes „in diesem mächtigen Tonstück ein musikalisches Drama gegeben". Aus der Tatsache, daß in den Ouvertüren zu Beethovens „Koriolan", „Egmont", „Fidelio", Webers „Freischütz" die Berührung mit dem Inhalt der Dichtung in dem Charakter und der musikalischen Bewegung der beiden Hauptthemen liege, folgert Wagner als höchste Aufgabe der Ouvertüre, „daß mit den eigentlichen Mitteln der selbständigen Musik die charakteristische Idee des Dramas wiedergegeben und zu einem Abschluß geführt würde, welcher der Lösung der Aufgabe des szenischen Spiels vorahnungsvoll entspräche.

Bereits die Pariser Kritik hat bei der Aufführung von Wagners Kolumbusouvertüre die Frage aufgeworfen, in wie weit sie den von ihrem Urheber in der „Gazette" aufgestellten Anforderungen entspreche. Nun besitzen wir aber durch einen glücklichen Zufall von Wagner aus dem Jahre 1854 nicht bloß eine programmatische Erläuterung zu der Ouvertüre, in der Beethoven den „Koriolan" — Wagner war es unbekannt, daß die Ouvertüre nicht zu Shakespeares, sondern zu Heinrich von Collins Trauerspiel (1804) geschrieben worden war — in Tönen gedichtet habe, ganz im Sinne des Pariser Aufsatzes gehalten. Wagner hat damit eine Besprechung seiner eigenen Ouvertüren zu „Holländer" und „Tannhäuser" wie des Lohengrinvorspiels „zusammengestellt, während aus dem Nachlasse seine programmatischen Erläuterungen zu den Vorspielen von „Tristan", „Parsifal" und zum dritten Aufzug der „Meistersinger" vorliegen. Die Faustouvertüre scheidet von selbst aus, da sie ja als erster Satz einer ganzen Symfonie entstanden ist.

Die Kolumbusouvertüre brachte zwei Hauptmomente zum Ausdruck: die Schwankungen und Entmutigungen in der Seele des Helden und sein beharrliches Festhalten an seinen Gedanken, das durch ein Trompetenthema deutlich gemacht werden sollte. Ein kurzes Allegro läßt am Schlusse den Sieg des Helden erkennen. In der Holländerouvertüre ringen Sturm und Männertatengier kräftig mit der Sehnsucht nach weiblich-milder Erlösung, doch wird man gestehen müssen, daß in den drei Ouvertüren zu den „Feen", „Holländer" und „Rienzi" die Weberſche dramatische Fantasie mit potpourriähnlicher Hervorhebung einzelner Melodien das Vorbild war. Die großen Einleitungsstücke zu „Tannhäuser" und „Meistersingern" bauen sich dagegen auf zwei gewaltigen Grundthemen auf, deren scharfe Ausprägung uns zugleich die Idee des Dramas kundgibt. Wenn in dem früheren Werke Pilgerchor und Höllenzauber einander ablösen und übertönen, während in der kunstvollen Kontrapunktistik des späteren Werkes das wuchtige, festgeprägte Thema der Zünftler und die freiflutende, einschmeichelnde Weise der werbenden Jugend zuletzt ineinander verschlungen erscheinen, so entspricht auch das eben der Handlung. Es ändert nichts an dem zweiteiligen Aufbau, wenn das eine Thema in Tannhäusers sinnlichem Minne- und Walters Preislied noch eine besondere persönliche Zuspitzung erhält. Im „Lohengrin" dagegen ist das Vorspiel da, um den geheimnisvollen Hintergrund der Handlung, der im Stück selbst nur gegen den Schluß ausgesprochen wird, aber nie wirklich in Erscheinung treten kann, den heiligen Gral selbst in Tönen sich nahend und wieder entfernend, vor uns aufleuchten zu lassen. Rein musikalisch mögen andere Ouvertüren Wagners bedeutender sein. Vom Standpunkte des Musikdramas aus ist dies Vorspiel zum „Lohengrin", in dem die

Töne uns ſinnlich, faſt anſchaulich die durch Wort und Bild nicht auszudrückende überirdiſche Herrlichkeit als notwendige Ergänzung, ja Vorausſetzung des ganzen Dramas vorführen, die eigenartigſte und genialſte aller Wagnerſchen Ouvertüren.

Beim Triſtanvorſpiel haben Erklärer das Triſtan- und das Iſoldenthema unterſchieden. Wagner ſelbſt ſpricht nur von dem Thema unendlicher Sehnſucht, die durch Zagen und Hoffen zur höchſten Liebeswonne durchbricht, um dann in letztem Ermatten die Wonne des Sterbens zu erlangen. Es iſt die Idee des Liebesdramas, die der Muſiker in ſeinem Elemente ausführt. Die Idee leitet natürlich den Tonſetzer auch im Entgegenſetzen der ernſtkirchlichen und ſinnlich-frivolen Themen im Tannhäuſer-, der Abendmahls- und Glaubensmotive im Gegenſatze zur Heilandsklage im Parſifalvorſpiel. Daß hier nicht mehr das den Klängen des Venusbergs entſprechende Motiv aus Klingſors Zaubergarten, ſondern der Schmerz des Erlöſers über die Sündenqual ſelbſt im Vorſpiel ertönt, entſpricht der ſymboliſchen Verinnerlichung des ganzen Werkes. Im „Ring des Nibelungen“ haben wir nur Einleitungsmuſik zu den einzelnen Aufzügen, keine Ouvertüren in dem von Wagner entwickelten Sinne. Dagegen hat das in Hans Sachſens Werkſtatt am Johannismorgen einführende Vorſpiel allerdings die für das ganze Werk entſcheidend wichtige Aufgabe, uns den Einblick in die tiefſte Seele des Helden zu erſchließen, uns das dem Worte Unfaßbare deutlich fühlbar zu machen,

„Was dem Menſchen unbewußt
Oder wohl verhaft
Durch das Labyrinth der Bruſt
Wandelt in der Nacht.“

Der Überblick der Wagnerſchen Ouvertüren zeigt alſo

wohl, daß Wagner wenigstens vom „Tannhäuser" an das in der frühen Abhandlung gesteckte höchste Ziel stets erreicht hat, falls er nicht noch darüber hinaus den Weg zu einem vor ihm verborgenen Gipfel entdeckte und siegreich beschritt. Wir überzeugen uns aber zugleich auch wieder von dem organischen Zusammenhange in Wagners Entwickelungsgang, der uns überall in den Anläufen der Jugend die Taten des reifen Mannes und die in Selbsterfahrung errungene Weisheit des dem Greisenalter Zuschreitenden vorausſehen läßt. Wird doch, um einzelne Beispiele auch in Nebendingen herauszugreifen, der Gedanke an ein verdecktes Orchester schon das erstemal angedeutet, wenn im „Glücklichen Abend" der begeisterte Musikfreund es störend empfindet, die verschiedenartigen Bewegungen der Musiker sehen zu müssen. Die Klagen über die Schwierigkeiten, welche die Gesetze der Großen Oper und die träge Gewohnheit ihrer Abonnenten dem Verständnisse des Freischütz" bereiten, erzählt Wagner, ohne zu ahnen, daß an diesen Vorschriften zwanzig Jahre später an gleicher Stätte sein „Tannhäuser" scheitern sollte.

Allein viel wichtiger als alles derartige ist es, wenn der im „Glücklichen Abend" ausgesprochene Grundsatz: „wo die menschliche Sprache aufhört, fängt die Musik an", dessen Ausführung erst in „Oper und Drama" erfolgen sollte, in Beethovens Erklärung des Schlußchors seiner Neunten nach der andern Seite hin erörtert wird, auf die Notwendigkeit der Musik hin, sich an den Grenzen ihrer Ausdrucksfähigkeit mit dem Worte zu vermählen. Und geradezu das für die ganze Zukunft Wagners und des Musikdramas entscheidende Ergebnis des Pariser Aufenthalts verkündet Beethoven, wenn er seinem von einer Fidelio-Vorführung begeisterten Zuhörer das Ideal einer Oper ohne Arien, Duette, Terzette und alle dem Zeug entwirft, einer ganz

neuen Opernart, wie er sie schreiben, aber kein Theater in der Welt sie aufführen möchte. Es ist die Lage, in welche Wagner in Dresden mit seinem „unaufführbaren" „Lohengrin" und nach dessen Einbürgerung wieder mit dem „ganz unmöglichen" „Tristan" geriet. „Sie kennen", fährt Wagners Beethoven grimmig fort, „alle nur die glänzende Lüge, brillanten Unsinn und überzuckerte Langeweile. Wer ein wahres musikalisches Drama machte, würde für einen Narren angesehen werden, und wäre es auch in der Tat, wenn er so etwas nicht für sich selbst behielte, sondern es vor die Leute bringen wollte." Wenn aber Beethoven die weitere Frage seines Besuchers, wie dies Musikdrama zu erreichen sei, mit dem Hinweise auf Shakespeare kurz abfertigt, so gibt Wagner im Bericht über Halévys „Königin von Cypern", deren Text bald darauf sein späterer Gegner Franz Lachner in München als „Katharina Kornaro" noch einmal komponierte, unter einer Kritik der neueren deutschen Opern etwas deutlicher die Voraussetzung an. Bemüht euch, Szene für Szene ein gesundes, gefühlvolles Drama zu schreiben, dann macht ihr es dem Musiker auch möglich, eine dramatische Musik zu komponieren. Freilich genüge nicht, wie es die Textverfasser zu machen pflegten, das Aufgreifen der nächst besten geschichtlichen Tatsache. Zur Poesie gehöre nicht bloß die Ergriffenheit des Herzens, die plötzlich wundervolle, leidenschaftliche Gestalten vor uns auftauchen sehe, ihre Pulse schlagen fühle, ihre jauchzenden Hymnen und wehmütigen Klagen vernehme. In dem so entstehenden glühenden Drama, das aller Menschen Brust erschüttern und hoch erregen müsse, habe auch „eine höhere geistige Idee" zu walten. Ein solches Drama sei, wie 1861 der Brief über „Zukunftsmusik" näher ausführen sollte, statt des trocknen, metrischen Fachgerüstes für musikalische Einzelformen von-

nöten, damit der kunstgeübte, gefühlvolle Musiker in begeisterter Gemeinschaft mit dem Dichter „die schönste Oper der Welt erschafft".

Blicken wir nun von dieser programmatischen Erklärung vergleichend rückwärts auf den ersten Aufsatz „Die deutsche Oper" und vorwärts auf die Studie „Über die Bestimmung der Oper" (1871) und die drei sich ergänzenden Abhandlungen aus dem Jahre 1879: „Über das Dichten und Komponieren", „Über das Operndichten und -komponieren im besonderen", „Über die Anwendung der Musik auf das Drama", so erkennen wir auch hierbei wieder staunend die grundlegende Bedeutung jener Pariser Eindrücke und Aufsätze, wie früh und klar der junge Musiker, eben weil er *als dramatischer Dichter geboren* ist, den Kern der ganzen, seit dem sechszehnten Jahrhundert behandelten und meist verpfuschten Opernfrage erfaßt. Mag heute das von Wagner vorgeschlagene Heilmittel überraschend einfach erscheinen, so hatte doch keiner vor ihm es so scharf und einfach formuliert und noch weniger als Wort- und Tondichter mit sieghafter Macht durchzuführen vermocht. Auch hier bewährt die Kunstgeschichte eben wieder Goethes herrliches Wort: „Es ist nichts groß als das Wahre, und das kleinste Wahre ist groß."

Wagner selbst und seine Freunde mußten aus den für die „Gazette" gelieferten Aufsätzen, die noch nicht gleich mancher von Wagners späteren und größeren Schriften durch ihres Verfassers eingehendere Beschäftigung mit philosophischen Systemen neben der Vertiefung auch manche bedenkliche Äußerlichkeiten philosophischer Vortragsart aufweisen, eine hervorragende schriftstellerische Begabung erkennen. Beethovens Vertrauter und Biograph, Anton Felix *Schindler*, empfahl

Herrn Wagners Korrespondenzberichte der Aufmerksamkeit des musikalischen Deutschlands, denn er halte sich „stets an die Sache, die er durch und durch versteht, und liebt es, die Wahrheit nach bester Überzeugung auszusprechen". Beinahe wäre Wagner indessen in Wettbewerb mit diesem seinem Lobredner geraten. Wagners Freund, der aus Bonn stammende Bibliotheksbeamte Anders, der seit Jahren für ein großes Werk über Beethoven gesammelt hatte, war von Schindlers Beethovenbiographie (Münster 1840) nichts weniger als erbaut. Er machte nun Wagner den Vorschlag, er solle auf Grund des von Anders zusammengebrachten Materials eine zweibändige Biographie Beethovens ausarbeiten. Mit Freuden ging Wagner auf den großen Plan ein, da Beethoven, wie er am 11. Mai 1841 an Hofrat Winkler schrieb, „von jeher mein Studium war und auch ich mir einige Kraft zutraue, in einem so begeisternden Thema nicht unwürdig mitsprechen zu können". Der genauen biographischen Darstellung sollte eingewebt werden „eine ausführliche Besprechung und Bezeichnung der großen musikalischen Epoche, die durch Beethoven geschaffen wurde und aus seinen Werken sich auf alle neuere Musik ausbreitete". Wie sehr Wagner schon damals zu einer solchen kritischen Charakteristik berufen war, bezeugen die Aufsätze „Über die Ouvertüre", „Ein glücklicher Abend", „Künstler und Öffentlichkeit", sowie Pechts Bericht über die musikalischen Abendunterhaltungen in der Rue Helder. Daß Schwager Brockhaus die Übernahme des auf sechzig Bogen berechneten Werkes ablehnte, war ja vorauszusehen, aber trotz Laubes, Lewalds und Winklers Vermittelung fand sich auch kein anderer deutscher Verleger für das große Unternehmen. Die fünf Bogen der musikästhetischen Betrachtung „Beethoven", auf denen Wagner 1870 (3. Auflage 1905),

das tiefste Wesen von Beethovens Musik unter Anlehnung an Schopenhauers Philosophie zu schildern rang, haben mit jenem Pariser Plane nur das eine gemein, daß das umfangreich beabsichtigte Werk und die Novelle jener Jahre wie die nicht leicht zu fassende philosophische Konstruktion aus späterer Zeit in gleicher Weise Zeugnis ablegen für die Unerschütterlichkeit jenes Lebensverhältnisses, dem Wagner durch die letzten Worte des in einem engen Gäßchen auf dem Montmartre sterbenden Musikers so tiefergreifenden Ausdruck geliehen hat:

„Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven, in Gleichem an ihre Jünger und Apostel; ich glaube an den heiligen Geist und an die Wahrheit der einen, unteilbaren Kunst; ich glaube, daß diese Kunst von Gott ausgeht und in den Herzen aller erleuchteten Menschen lebt; ich glaube, daß, wer nur einmal in den erhabenen Genüssen dieser hohen Kunst schwelgte, für ewig ihr ergeben sein muß und sie nie verleugnen kann; ich glaube, daß Alle durch diese Kunst selig werden, und daß es daher Jedem erlaubt sei, für sie Hungers zu sterben; ich glaube, daß ich auf Erden ein dissonierender Akkord war, der sogleich durch den Tod herrlich und rein aufgelöset werden wird. Ich glaube an ein jüngstes Gericht, das alle Diejenigen furchtbar verdammen wird, die es wagten, in dieser Welt Wucher mit der hohen, keuschen Kunst zu treiben, die sie schändeten und entehrten aus Schlechtigkeit des Herzens und schnöder Gier nach Sinnenlust; ich glaube, daß diese verurteilt sein werden, in Ewigkeit ihre eigene Musik zu hören. Ich glaube, daß dagegen die treuen Jünger der hohen Kunst in einem himmlischen Gewebe von sonnendurchstrahlten, duftenden Wohlklängen verklärt, und mit dem göttlichen Quell aller Harmonie in Ewigkeit vereint sein werden."

10. Die drei historischen Opern. Heimkehr

Bei seinem Nachweis der Gründe für den Mangel an guten deutschen Opern gab Wagner einen Rat, wie die Sache ganz einfach zu machen sei: „Habt Poesie in euch und das Herz auf dem rechten Flecke: da ihr nun so unendlich viel in alten und neuen Büchern leset, so kann es denn ja gar nicht anders kommen, als daß ihr bei dieser oder jener Geschichte oder Sache mit eurem ganzen Herzen haften bleibt." Allein auch den geborenen Dichtern ist es zeitenweise nicht ganz leicht gefallen, die dramatische Wünschelrute an der richtigen Stelle anschlagen zu lassen. Schiller war, ehe er durch seinen Freund Hoven auf Schubarts Geschichte von dem ungleichen Brüderpaar in Franken aufmerksam gemacht wurde, so verlegen um einen tragischen Vorwurf, daß er „seinen letzten Rock und Hemdd um einen ihm willkommenen Stoff mit Freuden würde gegeben haben". So gesteht auch Wagner, daß in Magdeburg und Königsberg alles, was er las, nur seine Teilnahme weckte in bezug auf die „Fähigkeit, als Opernstoff verwendet werden zu können". In dieser Stimmung und schon von dem Wunsche beseelt, geradenweges in Paris sein Glück zu versuchen, fiel ihm der 1833 bei Brockhaus erschienene Roman „Die hohe Braut" von Heinrich Josef König (geb. 1790 zu Fulda, gestorben zu Wiesbaden 1869)

in die Hände, dessen Lesung ihn um so mehr ansprach, „als schnell das Bild einer großen fünfaktigen Oper für Paris aus ihr mir in die Augen sprang". In der Tat schickte Wagner einen vollständigen Entwurf an Scribe mit der Bitte, ihn für die dortige Große Oper zu bearbeiten und dem Königsberger Theaterkapellmeister die Komposition zuweisen zu lassen. Der erste Enwurf ist nicht in Scribes Hände gelangt, aber als während der im August 1842 beginnenden Rienziproben Kapellmeister Reißiger das Fehlen guter Operntexte beklagte, führte Wagner die ältere Skizze nun in einer vieraktigen Oper aus: „Bianca und Giuseppe oder: Die Franzosen vor Nizza". Da Reißiger von dem Geschenke keinen Gebrauch machte, überließ Wagner das Textbuch seinem Prager Freunde Johann Kittl, der mit dessen Vertonung am 19. Februar 1848 am Prager Landestheater großen Erfolg errang und in Riegers slawischem Konversationslexikon dafür noch nach einem Jahrzehnt als „tiefsinniger, milde empfindender dramatischer Tonsetzer" gerühmt wurde.

Heinrich König, der erst 1847 in den „Klubbisten von Mainz" sein erfolgreichstes Werk schuf, hatte nach einigen mißlungenen dramatischen Versuchen doch schon mit seinem ersten historischen Roman, eben der „Hohen Braut", sich vorteilhaft aus der Masse der deutschen Nachahmer Walter Scotts hervorgetan. Laube, durch dessen Lob Wagner jedenfalls auf das Werk aufmerksam gemacht worden war, rühmte in seinen „Charakteristiken" 1835 als Vorzug dieses Romans die „große beglückende Harmonie des Ganzen, wo alle Instrumente mit ihren individuellen Tönen zusammenklingen und einen reinen Akkord geben", es sei die Geschichte darin gefühlt, poetisches Blut und romantische Interessen. Der Roman spiele „in Piemont, Savoyen und Nizza zur Zeit der französischen Revolution, als Viktor Amadeus herrschte und die Jakobinerscharen mit nackten Beinen über den Var kamen, um die wilde Freiheit der roten Mütze, ihrer grellen

Standarte, zu propagandieren". Eine ausführliche Inhaltsgabe des Romans gab 1836 Gutzkow in seinen „Beiträgen zur Geschichte der neuesten Literatur"; Gutzkow erkannte dem Buche, in dem etwas Klassisches liege, den Preis vor allen gleichzeitigen deutschen Geschichtsromanen zu. Und noch einige Jahre später (1842) hat Theodor Mundt in seiner „Geschichte der Literatur der Gegenwart" Königs „Hohe Braut" gerühmt als einen Roman der Freiheit, „in welchem die liberale Poesie der Zeit sich eine plastische Ausdrucksform zu geben gestrebt, die für etwas Höheres anerkannt zu werden verdient als die politische Zeitlyrik". Wagner hat also auch hier nicht zufällig den nächsten, sondern mit guter Wahl auch den besten der neueren deutschen historischen Romane herausgegriffen. Das revolutionäre Element, das ja auch im „Rienzi" wiederkehrt, mußte seit Aubers Vorgang einen solchen Stoff für die Oper empfehlen. Mit großem Geschick hat Wagner den zwei (die vierte Auflage ist in drei Bände gegliedert) Bänden gegenüber den ganzen späteren Teil der Handlung, in dem der Jäger Giuseppe an den Hof kommt und schließlich als geadelter Major die Hand seiner geliebten Milchschwester Bianka, der Tochter des Marchesen Malvi, gewinnt, unbeachtet gelassen. Der durch zwei Liebespaare vertretene Standesgegensatz endet für beide tragisch. Der für die französischen Republikaner gewonnene verliebte Giuseppe kehrt zuletzt reuig zu seines Königs Fahnen zurück und fällt, nachdem seine Geliebte Bianka, um ihrem verhaßten adligen Bräutigam zu entgehen, sich bei der Trauung vergiftet hat, im Kampfe gegen die in Nizza eindringenden Franzosen.

Die zum größten Teil gereimten Verse erheben sich kaum über die Sprache besserer Operntexte, Ensembles sind häufig; die Szene, in welcher die Soldaten zwecks der Befreiung der Gefangenen trunken gemacht werden, ist einem Vorgange in Cherubinis „Wasserträger" nachgebildet. Die Aktschlüsse sind wirkungsvoll gestaltet, aber das Ganze erscheint gegenüber dem „Rienzi" doch in jeder Hinsicht auf einer bedeutend niedereren Stufe. Es ist

selbstverständlich, daß der junge Dichter diesen Stoff fallen ließ, sobald er während seines kurzen Dresdner Aufenthaltes im Juni 1837 Sir Edward Bulwer Lyttons (1803 bis 1873) Roman „Rienzi, the last of the Roman Tribunes" — die Vorrede ist datiert vom 1. Dezember 1835 — kennen lernte, und zwar war es von den drei im Jahre 1836 herauskommenden Verdeutschungen von Gustav Pfizer, O. v. Czarnowski und dem als Originalschriftsteller wie als Übersetzer ungeheuer fruchtbaren Hamburger Schulmann Georg Nikolaus Bärmann (1785—1850) die des letzteren, welche Wagner die Bekanntschaft vermittelte. Bärmanns Übertragung der „Schlachthymne" hat Wagner völlig unverändert für seine Oper übernommen. Laubes Charakteristik Bulwers ist vor dem Erscheinen des „Rienzi" gedruckt worden. Für einen Leser, der wie Wagner nach der dichterischen Unterlage für eine Oper suchte, war der von Bulwer in seiner Vorrede gegebene Hinweis anregend, daß vor ihm bereits Miß Mary Russel Mitford eine fünfaktige Tragödie „Rienzi" geschrieben habe. Das Drama war 1826 entstanden und am 4. Oktober 1828 mit sehr glänzendem und auch anhaltendem Erfolge im Drury Lane-Theater gespielt worden. Daß Wagner während seines kurzen Verweilens in London das Buch, das für ein Drama außergewöhnlichen großen Absatz gefunden hatte, zu Gesicht bekam, wäre an sich nicht unwahrscheinlich. Damals war jedoch seine eigene Dichtung schon fertig, und jedenfalls läßt nichts in ihr vermuten, daß Wagner geschichtliche Quellen oder außer Bulwer, der übrigens im Anhang seines Romans selber sehr einsichtsvolle Quellenkritik vornimmt, andere Dichtungen zu Rate gezogen hätte. Doch ist nicht zu übersehen, daß Wagner 1842 äußerte, die Lesung des Bulwerschen Romans habe ihn „wieder auf eine bereits ge-

hegte Lieblingsidee, den letzten römischen Tribunen zum Helden einer großen tragischen Oper zu machen", zurückgebracht. Wahrscheinlich hatte er in der Bücherei seines Onkels schon früh Schillers Sammlung „Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen" gelesen. In deren erstem Band (1788) stand die von L. Ferdinand Huber übersetzte „Revolution in Rom durch Nikolaus Rienzi", von welcher der bühnenkundige Josef Schreyvogel 1814 in seinem Tagebuch vermerkte: „Das ist ein Gegenstand zu einer großen Charaktertragödie im Geschmack des Shakespeare. Die ‚Mémoires de Petrarche' würden das beste Detail geben. Rienzis Zauberkünste müßten ernsthaft genommen und das böse und gute Prinzip streitend dargestellt werden." Bulwer selbst hat in der Vorrede zu seiner Romance darauf hingewiesen, der Dramatiker dürfe deren Ausdehnung über mehrere Jahre und die dem Epiker für eine geschichtlich treue Darstellung nötige Menge verschiedener Charakter nicht beibehalten. Im Drama müßten Zeitdauer der Handlung und die Zahl der Charaktere soviel als irgend möglich beschränkt sein; vor allem dürfe nicht erst gegen das Ende eine für Herbeiführung der Katastrophe wichtige Persönlichkeit neu auftauchen, wie dies im Roman ja durch die Einführung von Montreals rachedürstendem Sohne der Fall ist. Spätere Rienzidramatiker würden gut daran getan haben, diese einsichtigen Mahnungen Bulwers zu befolgen, wie dies von seiten des Musikers Wagner geschehen ist.

Von den Rienzidramen der beiden Franzosen Laignelot und Drouineau (1791 und 1826) und des Italieners M. Giacometti (1838) wird Wagner keine Kunde gehabt haben, wohl aber hat er in Fürst Pückler-Muskaus zweitem Band der „Briefe eines Verstorbenen" die Schilderung der Aufführung einer elenden modernen Rienzitragödie zu Bath gelesen. Von des Liefländers

Friedrich v. Riekhoff „Cola Rienzi“ (1837) hat Wagner möglicherweise in Riga Kenntnis erhalten. Erst später erfuhr er von Julius Mosens schon 1840 am Dresdner Theater eingereichtem, doch erst zwei Jahre später gedrucktem „Cola Rienzi“. Die in Kühnes Zeitschrift ausgesprochene Verdächtigung, daß für den konkurrierenden Operntext das zurückgewiesene Drama benützt worden sei, fällt schon angesichts der Jahreszahlen in nichts zusammen. Erst nach dem durchschlagenden Erfolge des Wagnerschen Werkes wurde der Stoff häufiger dramatisiert. Karl Gaillard sandte seine unter Verwendung der älteren Brutussage gedichtete Tragödie „Cola Rienzi“ vor dem Drucke (1846) an Wagner zur Begutachtung ein, der am 2. Oktober 1844 seinem Berliner Verehrer möglichst schonend antwortete. Dagegen erhoffte Rudolf Kirner, der den ersten Akt zu Avignon spielen, den Papst, Petrarka, Rienzis Gattin und frei erfundene Tochter Agnes auftreten läßt, mit seinem „Cola di Rienzi“ (1845 im Verlage von Brockhaus) den Operntext weit zu übertreffen. Durch stärkeres Abweichen von der Geschichte glaubten hinwiederum C. Esselen seinem „Rienzi Cola“ (1848) und Julius Grosse seinem sechsaktigen „Cola di Rienzi“ (1854), den er vom eigenen Sohn Matteo ermordet werden läßt, aufzuhelfen. Nach einem von Glasenapp erwähnten Rienzidrama A. Otto-Welsters folgten rasch hintereinander der Leipziger Arzt Julius Eduard Kühn und der Potsdamer Gymnasiallehrer Albert Hamann mit einem „Cola di Rienzi“ (1872 und 1873), Emil Pirazzi mit einem auf mehreren Bühnen gespielten „Rienzi, der Tribun“ (1873; 3. Auflage 1883), in dem Petrarka seinem erschlagenen Freunde eine mit Prophezeihungen auf das moderne Italien gewürzte Leichenrede hält; nach der beiden Italiener de Vergilii und Pietro Cossa „Cola di Rienzi“ (1877 und 1882) schloß Rudolf v. Delius 1903 die Reihe mit seinem Trauerspiele „Rienzi“.

Wagner selbst gestand 1851, daß er den Rienzistoff, der ihn wirklich begeistert habe, doch in künstlerischer Beziehung gleichsam durch die Brille der Großen Oper

gesehen habe. Er hätte ihn nicht anders als in der Gestalt von „fünf Akten" mit fünf glänzenden „Finales" von Hymnen, Aufzügen und musikalischem Waffengeräusch mit den Augen des Opernkomponisten gesehen, deshalb auch auf Sprache und Vers nicht soviel Sorgfalt gewendet, als er seiner literarischen Bildung nach fähig gewesen wäre. Die letztere Behauptung muß wohl als Selbsttäuschung bezeichnet werden, denn beim Vergleich der harten und ungelenken, reimlosen Verse der „Feen" weisen die vielfach reimenden Verse des „Rienzi" einen Fortschritt in der Sprachbehandlung auf. Zu besseren Versen war Wagner erst gegen den Schluß seines Pariser Aufenthaltes imstande. Bei Wagners Hinweis auf die Große Oper dürfen wir vor allem an Aubers „Stumme von Portici" und Spontinis „Ferdinand Cortez" denken. In beiden Opern tritt uns ein Geschwisterpaar entgegen, ist die Liebe des Mädchens zwischen ihrem Bruder und dessen politischen Gegner geteilt. Masaniello führt das gedrückte Volk zum Freiheitskampfe gegen die herrschende Adelsklasse an wie Rienzi. Auch der neapolitanische Held „war des Volkes Abgott, um sein Opfer zu werden" wie der römische Tribun; Fenella will sich wie Irene im Tode nicht von ihrem Bruder trennen. Masaniellos Mitverschworene, Pietro und Borella, wenden sich nach der Schonung des besiegten Feindes gegen ihren Führer, wie Rienzis Mithelfer, Baroncelli und Cecco, ihn anklagen, daß er aus Rücksicht auf seiner Schwester Liebschaft die Nobili begnadigt habe. Wagners Wunsch, Rienzi hoch zu Roß erscheinen zu lassen, dürfte beim Zuschauen der Berliner Cortezaufführung entstanden sein. Den Siegesmarsch fand Berlioz, wenn auch ohne sklavische Nachahmung, nach dem prachtvollen Marsch in Spontinis „Olympia" geformt. Wenn aber das Ballett im zweiten

Akte in der Art seiner Einfügung an Halévys „Jüdin" erinnert, so offenbart sich gerade dabei Wagners dramatischer Ernst, denn statt des gewöhnlichen Tanzes läßt Rienzi zur Anfeuerung des Volkes die Schandtat des Tarquinius und die Vertreibung der Tarquinier aus Rom — Shakespeares Epos „Tarquinius und Lukretia" war eben 1840 durch Wagners Freund Ortlepp aufs neue verdeutscht worden — vorführen. Mit Recht hat Wagner es als eine grobe Verstümmlung seines Werkes beklagt, daß man zu seinen Lebzeiten überall die beziehungsvolle historische Pantomime, die wie das Schauspiel im „Hamlet" auf die Personen des Stückes selbst wirken soll, durch ein charakterloses Ballett ersetzte und damit seine dramatische Intention durch einen ganz gewöhnlichen Opernzug verdrängte. An Shakespeare erinnert auch die Eingangsszene der Oper. Ähnlich wie in der mit Recht so viel gerühmten Exposition von „Romeo und Julia" werden wir sofort in den Streit der in alter Feindschaft ihre Hände mit Bürgerblut färbenden Parteien versetzt und zu Zeugen der ruchlosen Gewalttätigkeit der Nobili gegen die Plebejer gemacht. Durch die versuchte Entführung der Schwester wird aber auch der bisher noch immer zögernde Rienzi zum Losschlagen gezwungen. Man wird einen Hauch des Shakespeareschen Historiendramas in Wagners „Rienzi" an mehr als an einer Stelle empfinden. Gerade wenn wir die beiden Revolutionsopern Aubers und Wagners vergleichen, tritt die ungeheure dramatische Überlegenheit Wagners hervor. Nicht einen zufälligen Augenblickshelden hat er sich gewählt, sondern den Vertreter einer weltgeschichtlichen Idee. Kein Jahrhundert, meint Ferdinand Gregorovius im elften Buche seiner „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter", werde es vergessen, „daß es dieser mit Blumen bekränzte Plebejer auf den

Trümmern Roms war, welcher den ersten Strahl der Freiheit in die Finsternis seiner Zeit fallen ließ". Von heroischer Begeisterung für ein Ideal ist das Drama erfüllt, und sie ließ auch an manchen Stellen den Tonsetzer über die konventionellen Prachtstücke der großen historischen Oper hinaus zum wirklich ergreifenden Drama vorschreiten.

Wagners dramatische Leistung wird man um so höher einschätzen, je genauer man Bulwers Roman und die Oper miteinander vergleicht. Schon hier zeigt der Musiker die später bei der Behandlung der Nibelungensage in höchster Meisterschaft bewährte Begabung, den epischen Stoff wirklich von Grund aus dramatisch umzuschaffen und zu vereinfachen, nicht bloß, wie so viele ohne Beachtung des Unterschieds epischer und dramatischer Kunstgesetze getan haben und tun, äußerlich in die dramatische Form zu zwängen. Im Roman währt Rienzis erste Herrschaft vom 20. Mai bis 15. Dezember 1347. Dann folgte seine Gefangenschaft bei Kaiser Karl IV. in Prag und beim Papste in Avignon. Durch den treuen Beistand seiner Gattin und die vorsichtige Verwendung des befreundeten Petrarka befreit, kehrt Rienzi im Gefolge des Kardinals Albornoz nach Rom zurück, gewinnt nochmals die Herrschaft und wird in seinem 41. Lebensjahre am 8. Oktober 1354 bei einem wegen neuer Steuern entstandenen Aufruhr vom Volke erschlagen. Wagner zieht das erste und zweite Tribunat in eines zusammen und läßt in lückenlos unaufhaltsamem Fortgang die ganze Handlung in Rom sich abspielen. Wagners Rienzi ist im Gegensatze zum Bulwerschen unvermählt, denn seine ganze glühende Liebe gehört, seit zum Denken, zum Fühlen er erwacht, der tief erniedrigten „hohen Braut", der Königin Roma. Es ist Rienzis letzter und höchster Sieg, daß er diesen seinen eignen Lebensinhalt so tief in die Seele

seiner Schwester eingepflanzt hat, daß sie ohne Schwanken selbst die innigste Liebe und alles Sinnenglück opfert, um als letzte Römerin für diese Idee des ewigen Roms, ihres Bruders großen Königsgedanken, durch freiwilliges Sterben Zeugnis abzulegen. Diese Irene ist Wagners selbständige Schöpfung, für welche Bulwers Irene nur den Namen geliehen hat. Adriano dagegen, bei dem wir vielleicht an Max Piccolomini denken können, hat auch als Sohn Stefan Colonnas im wesentlichen die Züge des entfernteren Verwandten Colonnas beibehalten. Zum Sohne des alten Parteihäuptlings wurde er befördert, um seine Pflicht der Blutrache dem Tribunen, dem Bruder seiner Geliebten gegenüber zu einer unvermeidlichen zu steigern. Rienzi selbst ist von allen Schwächen und Fehlern, die dem Menschen wie dem Politiker anhafteten, gereinigt, ohne durch seine Erhebung zum reinen Träger einer weltgeschichtlichen Idee an Lebenskraft und Glaubwürdigkeit das geringste einzubüßen. Diese Idealisierung konnte jedoch nur gelingen, weil Wagner selbst von der heroischen Erscheinung im Innersten ergriffen wurde und „voll jugendlichen Feuers" sie festzuhalten strebte.

„Dieser Rienzi, mit seinem großen Gedanken im Kopfe und im Herzen, unter einer Umgebung der Roheit und Gemeinheit, machte mir alle Nerven von sympathetischer Liebesregung erzittern. Aus dem Jammer des modernen Privatlebens, dem ich nirgends auch nur den geringsten Stoff für künstlerische Behandlung abgewinnen durfte, riß mich die Vorstellung eines großen historisch-politischen Ereignisses, in dessen Genuß ich eine erhebende Zerstreuung aus Sorgen und absolut kunstfeindlichen Zuständen finden mußte."

So ist denn auch die Musik des „Rienzi" nicht mehr wie in Wagners vorangehenden Opern durch die harmonisch und rhythmisch absichtlich gemodelten kurzen

Melodien bestimmt, sondern der Stoff prägte auch der in charakteristischem Rhythmus breit und lang sich hindehnenden Melodie den Charakter des Heroischen auf. Wagner nennt wiederholt ausdrücklich Spontini, der seine historischen Opern auf diesen heroischen Grundton gestimmt hatte, als sein Vorbild in Konzeption und formeller Ausführung der Rienzimusik. Wenn er einerseits tadelt, daß eine zu große Masse des Stoffes dem Musiker in dieser großen Oper noch hinderlich gewesen sei, so bezeichnet er (8. Dezember 1841 an Fischer) die beiden Adagio- und die rauschenden Schlußsätze des zweiten und dritten Finales als diejenigen Stellen, an denen eine ausgeführtere Behandlung dem musikalischen Flusse sein Recht widerfahren ließ. Sind einzelne Stellen in gewöhnlicher, trivialer Opernart gehalten, so übertreffen weit mehr Teile, wie der Chor der Friedensboten und das schon echt Wagnersche Gebet Rienzis im letzten Akte, doch bereits alles in der gleichzeitigen Opernmusik Vorhandene. Es ist einer der genialen Züge, die Mozarts dramatisches Fühlen beweisen, wenn beim Auftreten des steinernen Gastes derselbe Akkord ertönt, unter dessen Klang der Komthur unter Don Juans Degenstich sein Leben verhauchte. Dem entspricht es, wenn bei der Zurückweisung von Rienzis letzter Ansprache durch das aufgehetzte, verblendete Volk das Orchester die Melodie des Schwures, ein neues, freies Römervolk entstehen zu lassen, aus dem ersten Finale wieder aufnimmt. Es ist Wagners früheste Verwendung der später systematisch in den Dienst des Dramas gestellten musikalischen Motive. Der furchtbare Zusammenbruch aller großen Pläne durch den erbärmlichen Wankelmut des Volkes kommt durch dieses musikalische Mittel zu erschütternder Wirkung. Ähnlich ist es, wenn nach der Verkündung des Bannfluches „das leuchtende B-Dur der Schlachthymne in ein düsteres

G-Moll mit verminderten Septimenharmonien sich verwandelt". Ebenso weist die Instrumentierung, bei der wir uns an Berlioz' Erörterung über den damals sehr verschiedenen Stand des Instrumentenbaus in Frankreich und Deutschland — Harfen z. B. waren damals in den deutschen Theaterorchestern nicht vorhanden — zu erinnern haben, bereits manche Einzelheiten auf, die später als echt Wagnersche wiederkehren.

Wie vollkommen das musikalische Theaterstück „Rienzi, der letzte der Tribunen" sich auch noch in den Formen der großen tragischen Oper bewegt, so offenbart sich doch in dem Aufbau des Ganzen, der scharfen Herausarbeitung der Hauptcharaktere und einzelnen Konflikte, der starken und wahren Innerlichkeit, welche die fünf Akte durchflutet, eine außergewöhnliche dramatische Begabung des Verfassers, der, als der erste Jean Pauls Wunsch erfüllend, „eine echte Oper zugleich dichtet und setzt". Nur den dichterischen Entwurf dagegen haben wir von einem dritten geschichtlichen Stoffe, dessen Bearbeitung Wagner noch in Paris in Angriff nahm.

Im ersten Teile von „Oper und Drama" hat Wagner sich später mit Entschiedenheit gegen die historische Oper ausgesprochen und nur Mythus und Sage als geeignete Stoffe für das musikalische Drama zulassen wollen. In wie starken Gegensatz er durch diese Behauptung zu den herrschenden Ansichten trat, ersehen wir aus seiner eigenen Erzählung. Spontini bestritt ihm, daß von einem dramatischen Gedicht von neuer, bisher noch unbekannt gebliebener dichterischer Tendenz Anregung zu neuer musikalischer Erfindung ausgehen könnte, mit der Begründung: „Ich habe in der „Vestalin einen römischen Stoff (sujet), in „Ferdinand Cortez" einen spanisch-mexikanischen, in „Olympia" einen griechisch-makedonischen, endlich in „Agnes

von Hohenstaufen" einen deutschen Stoff behandelt; alles übrige taugt nichts (tout le reste ne vaut rien)." Soweit die Verwertung von französischen, niederländischen, russischen, portugiesischen Stoffen in Scribe-Meyerbeers historischen Opern „Hugenotten", „Prophet", „Nordstern", „Afrikanerin" in Frage kommt, dürfte ja Spontini unbedingt recht behalten. Für die mit dem „Fliegenden Holländer" beginnende neue Entwickelung des deutschen Musikdramas konnte der stolze Italiener unmöglich Verständnis besitzen. Allein auch Wagner selbst nahm keineswegs sofort eine ablehnende Stellung gegen die historische Oper ein. Nach Vollendung des „Fliegenden Holländers" wählte er in Paris einen geschichtlichen Stoff, den er noch nach Fertigstellung der Tannhäuserdichtung in Dresden zu vertonen willens war. Bloß die Abneigung Wilhelmine Schröder-Devrients gegen die in der Dichtung ausgesprochene Idee, die Prophetin könne nicht wieder Weib werden, ein schon in Schillers „Jungfrau von Orleans" stark hervorgehobenes Motiv, hinderte die musikalische Ausführung der in der Hauptrolle für die von Wagner so grenzenlos bewunderte Künstlerin bestimmten fünfaktigen historischen Oper „Die Sarazenin".

Mit Hohenstaufendichtungen hatte sich Wagner schon als Student in Leipzig beschäftigt. Wie Raupachs „König Enzio", zu dem er eine Ouvertüre schrieb (s. S. 145), hat er auch das 1837 im gleichen Bande gedruckte Drama „Manfred, Fürst von Tarent" kennen gelernt, dessen Inhalt die Ereignisse der Jahre 1254—1258, Manfreds Erniedrigung und Bedrohung durch die päpstliche Partei, seine Flucht zu den Sarazenen in Luceria, seine Siege und seine Krönung ausmachen. In einem zweiten Drama „König Manfred" hat Raupach den Untergang von Kaiser Friedrichs lebensfrohem, heldenhaftem Lieblingssohne behan-

delt. Mit dem geschichtlichen Inhalte von Raupachs erstem Manfreddrama deckt sich Wagners Entwurf, der ebenfalls mit Vorführung des in Kapua untätig und verzagt zurückgezogenen Manfred beginnt, um mit seiner Krönung, welche die Thronberaubung seines erbberechtigten Neffen Konradin in sich schließt, zu enden. Raupach hatte seinem Drama die Darstellung in Friedrich von Raumers „Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit" (VIII. Buch, 5. Hauptstück) zugrunde gelegt, der Quelle für die meisten der so zahlreichen Hohenstaufendichtungen, welche auch Wagner, wenn nicht schon für die „Sarazenin", so doch zweifellos 1848 für sein nicht zur Komposition bestimmtes Drama „Friedrich Barbarossa" benutzte.

Es war die „heimatssehnsüchtige Fantasie", welche nach dem starken Erwachen des vaterländischen Gefühls anläßlich der Freischützaufführung den deutschen Künstler in Paris „in den großen Zügen der alten deutschen Kaiserwelt" nach einem neuen Opernstoffe suchen ließ. Ob er die 1838 in Immermanns „Memorabilien" ausgesprochenen Bedenken über die Tauglichkeit unserer Kaisergeschichte für die Bühne, Immermanns Zweifel an dem „legitim-dramatischen Blut" der Hohenstaufen kannte, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls hätte der Opernkomponist eher eine Aufmunterung als Abschreckung finden können in Immermanns Klage, die alten Kaiser mit ihren Kämpfen und Nöten schwebten „alle in einer unglücklichen Mitte zwischen Sagen- und historischen Gestalten, vertragen daher weder eine mystische noch eine historische Behandlung". In dem Augenblicke, da Wagner noch in der Wahl zwischen geschichtlichen und sagenhaften Stoffen schwankte, mußte ihm diese von Immermann getadelte Unbestimmtheit eher als Vorzug erscheinen. Und gerade „aus den letzten Momenten der Hohenstaufischen Welt" glaubte er eine

Episode herausgreifen zu können, welche, weniger unfangbar spröde, ein freieres Gewährenlassen des dichterischen Gestaltungstriebes gestattete. Wagner gedenkt des Eindrucks, den bereits früher eine Zeichnung auf ihn gemacht habe: „eine Darstellung Friedrichs II., umgeben von seinem fast ganz arabischen Hofe, aus welchem namentlich singende und tanzende orientalische Frauengestalten lebhaft meine Fantasie fesselten". Wir dürfen ergänzend dazu erinnern, daß in der 1837 von Tieck neu herausgegebenen Sammlung von Novalis Schriften erzählt wird, wie Heinrich von Ofterdingen in der Fortsetzung des Romans aus der „Familie des morgenländischen Mädchens" zu Kaiser Friedrich II. kommt. „Der Hof sollte eine sehr würdige Erscheinung machen, die Darstellung der besten, größten und wunderbarsten Menschen aus der ganzen Welt versammelt, deren Mittelpunkt der Kaiser selbst ist. Hier erscheint die große Pracht und die wahre große Welt." Wenn Wagner Kaiser Friedrich als seinen Liebling bezeichnet, so ist diese Neigung vielleicht mehr durch Novalis' poesiedurchwehten Roman als durch Raumers Geschichte, Raupachs und Immermanns Dramen in ihm geweckt werden. Dennoch dürfte Immermanns „Kaiser Friedrich der Zweite" (1828) für Wagners Dichtung von größter Bedeutung gewesen sein, denn Immermann hat die geheimnisvoll aus dem Orient kommende hochgesinnte Roxolane in sein Trauerspiel eingeführt, die sich, nachdem Manfred der Fremden wegen seinen Halbbruder Enzius im Stich gelassen hat, als des Kaisers natürliche Tochter und die Schwester der um ihre Liebe eifernden Brüder zu erkennen gibt.

Eine solche natürliche Tochter des großen Kaisers, die Frucht einer Liebesumarmung Friedrichs und der schönsten Araberin, Zelima, während seines friedlichen Kreuzzugs in

Palästina, hat Wagner zur Heldin seines in wichtigen Handlungszügen nicht ungeschichtlichen Dramas gemacht. In der feurigen Orientalin Fatima ist Friedrichs Geist wieder aufgelebt. Ihr Gesang stachelt Manfred aus seiner Untätigkeit empor, sie geleitet ihn durch alle Gefahren nach Luceria und fängt bei seiner Krönung den Dolchstoß auf, mit dem ihr Bräutigam Nurredin den vermeintlichen Nebenbuhler auf Anstiften der Welfen aus dem Wege räumen will. Erst von der Sterbenden erfährt Manfred, daß es seine Schwester war, die als rettende Prophetin den Kaisersohn aus tiefem Fall wieder auf den Thron der Hohenstaufen führte. Obwohl dieser hochpoetische und dramatisch vorzüglich gegliederte Stoff nicht die ihm zugedachte Vertonung erfuhr, können wir mit Bestimmtheit eines über deren geplanten Charakter erkennen. Wagner erzählt, daß aus der Ballade Sentas, die er am frühesten erfaßt hätte, die ganze Musik zum „Fliegenden Holländer" sich entwickelte. Ähnlich, ja noch stärker würde Fatimes Romanze — Novalis sagt, „alles Dramatische gleicht einer Romanze" —, mit der sie sich als Abgesandte des entschwundenen Kaisers am Hofe Manfreds in Kapua einführt, als wiederkehrendes Leitmotiv der Sarazenin oder vielmehr der von ihrer Begeisterung umstrahlten Ghibellinischen Idee die ganze Oper durchzogen und beherrscht haben. Selbst aus dem Prosaentwurfe fühlt man hier bereits den Vers und die Gewalt des Rhythmus heraus:

„Nennt ihr im Abendlande
den großen Kaiser tot,
so bringe ich von ihm lebende Kunde aus dem Morgenlande:
nie stirbt er dort,
denn ewig lebt sein hohes Angedenken . . .
Denn er, der große Kaiser war
nicht Christ, nicht Muselmann,

er war ein Gott, und als ein Gott verehrt
lebt er noch heut im Morgenland.

In Tieks Skizze der Fortführung von Novalis' Roman wird erwähnt, wie Heinrich von Ofterdingen nach dem Besuche des kaiserlichen Hofes mit Klingsohr und andern Dichtern in einen Wettgesang geriet. Vor diesem Kampfspiele auf der Wartburg verblaßte Wagner das „nicht glanz- und wärmelose, von einem historischen Sonnenuntergangsscheine beleuchtete Bild" von Kaiser Friedrichs zwei unglücklichen Sprossen. Aber erst auf deutschem Boden sollte Tannhäuser endgültig an Manfreds Stelle den „Geist des ganzen Ghibellinischen Geschlechtes in einer einzigen, bestimmten, unendlich ergreifenden und rührenden Gestalt" verkörpern.

Ungefähr zur gleichen Zeit mit Richard Wagner war der Architekt Gottfried Semper (1803—1879), dessen Schicksal und Wirken sich später so enge mit dem des musikalischen Dramatikers berühren sollte, im Auftrage des sächsischen Ministeriums nach Paris gekommen, um dort für den geplanten Neubau eines Dresdner Hoftheaters Studien zu machen und Hilfskräfte anzuwerben. Semper und Wagner haben sich in Paris nicht kennen gelernt und konnten nicht ahnen, wie sie in den Ergebnissen ihrer damaligen Tätigkeit zuletzt zusammentreffen würden. Es paßt in gleicher Weise für Wagner wie Semper, was Pecht an dem nach Paris reisenden Architekten auffiel, „das geniale Ungenügen des Mannes, der offenbar eine neue Welt im Kopfe mit sich herumtrug, die nach Gestaltung rang". Als nun einerseits das „neue, großartige Schauspielhaus" in Dresden seiner baldigen Vollendung entgegengefördert wurde, anderseits jede Hoffnung auf Zulassung in die Académie Royale de musique zu Paris geschwunden war, wandte sich Wagner am 1. Dezember

1840 unmittelbar an seinen Landesherrn König Friedrich August II. mit der Bitte, seinen „Rienzi" für die Aufführung auf dem neuen Hoftheater anzunehmen. Drei Tage später gingen Partitur und Textbuch mit Begleitschreiben an den Intendanten Freiherrn von Lüttichau ab. Als am 12. April 1841 Sempers Neubau mit der Aufführung von Goethes „Torquato Tasso" und Webers „Euryanthe" eröffnet wurde, harrte Wagner noch immer in Not und Bangen auf die Entscheidung aus Dresden. Wohl waren dort der Theaterkostümier und Schauspieler Ferdinand Heine und Hofrat Winkler, beide alte Freunde der Geyer-Wagnerschen Familie, einflußreiche Persönlichkeiten, und auch das in Magdeburg gewonnene Wohlwollen Wilhelmine Schröder-Devrients war Wagner für den „Rienzi" wieder aufzufrischen bemüht. Der Ängstlichkeit des katholischen Hofes suchte Wagner durch Milderungen der die Kirche und ihre Einrichtungen betreffenden Stellen oder wenigstens in allen Kostümfragen zuvorzukommen. Wir fühlen die namenlose Angst Wagners, der auf den günstigen Entscheid in Dresden seine letzten Hoffnungen gesetzt hatte, aus allen diesen Briefen heraus. Endlich im Juli erhielt er in Meudon die vom 29. Juni 1841 stammende Erklärung Lüttichaus, die Oper sei nach sorgfältiger Prüfung angenommen und werde hoffentlich im Laufe des nächsten Winters zur Darstellung kommen.

Nun konnte Wagner gelassener die Zurückweisung seines „für Deutschland nicht geeigneten" „Holländers" seitens des Münchner Hoftheaters und natürlich auch der ihm nach wie vor abholden Leipziger Bühnenleitung, die vollständige Ignorierung seines an König Friedrich Wilhelm IV. gerichteten Gesuches um Annahme des „Holländers" in Berlin ertragen. Aber zum Verzweifeln war es bei Wagners Lage, als man in Dresden den

„Rienzi“ nicht ernstlich in Angriff nahm. Nachdem der ganze Winter 1841 auf 1842 ohne Erfüllung des gegebenen Versprechens verstrichen war, duldete es den um seine ganze Existenz Kämpfenden nicht länger in der „Stadt voll Unendlichkeit, Glanz und Schmutz“, die dem hoffnungsreich zu ihr gepilgerten deutschen Musiker so unbarmherzig Enttäuschung über Enttäuschung beschert hatte, daß er den dreißigtausend dort weilenden Nationaldeutschen vor allem die Erlösung von Paris wünschte. Seit in der immer eisigereren Pariser Weltluft die Annahme des „Rienzi“ in Dresden ihn wie ein aufmunternder Liebesgruß aus der deutschen Heimat angeweht hatte, war ein empfindungsvoller, sehnsüchtiger Patriotismus über ihn gekommen. „Mit all meinem Dichten und Trachten war ich schon ganz nur in Deutschland.“ Aber auch für das Geschick des „Rienzi“ in Dresden dünkte ihm seine Anwesenheit nunmehr unerläßlich. Am 7. April 1842 verließ er Paris und die dortigen Frunde, von denen sich Minna traurig trennte. Ohne Aufenthalt ging die Fahrt fünf Tage und Nächte lang über den zum ersten Male geschauten und unter Tränen mit einem Treuschwur an das deutsche Vaterland begrüßten Rheinstrom, durch das thüringische Tal, in das unsäglich heimisch und anregend die dem Tannhäuserdichter bereits gefeite Wartburg herabblickte, bis nach Dresden. Er allein eilte dann nach einem Ruhetag nach Leipzig, wo er zwar nicht mehr seine treue Lieblingsschwester Rosalie, aber in recht gutem Zustand die Mutter und die Schwestern Luise und Ottilie antraf. Offen gesteht er den treuen Pariser Freunden: „Wovon ich diesen Sommer leben werde, weiß ich noch nicht. Ich bin noch immer derselbe Hans ohne Geld mit schönen Aussichten und alberner Gegenwart.“ Aber wenn auch die reiche Familie Brockhaus „unüber-

steigliche Schwierigkeiten in der Herbeischaffung der Mittel" für den Heimgekehrten fand, Wagner selbst wußte sich mit der von Pecht angestammten „angeborenen Begabung zum Schuldenmachen" auch diesmal durchzuhelfen, bis die Schwestern und Hermann Brockhaus für die nächsten Monate sich zu einiger Hilfe herbeiließen.

Von Leipzig aus ging er nach Berlin, wo es ihm mit Mühe gelang, von dem aus dem Amte scheidenden Intendanten Grafen Redern ein halbes Versprechen für die Annahme des „Fliegenden Holländers" zu erhalten, das dann der neue Intendant Küstner, der vor einem halben Jahre von München aus dasselbe Werk zurückgewiesen hatte, übelwollend und zögernd erneuerte. Nach einem Besuche des am Stadttheater in Halle angestellten Bruders Albert siedelte Richard, um die Zeit bis zum Beginn der Rienziproben für seine Erholung auszunützen, noch vor dem 12. Juni mit seiner Mutter und Minna, die sich jetzt zum ersten Male trafen, nach Teplitz über, dessen Umgebung ihn auch diesmal wieder wie vor sieben Jahren das Schönste, was er kenne, dünkte. Er wohnte etwas außerhalb des Badeortes in Schönau in dem Hause „Zur Eiche". Hier nun wurde im Juni und Juli 1842 nicht bloß das vollständige Szenarium zum „Tannhäuser" ausgearbeitet, sondern wurden auch bereits einzelne musikalische Themen, wie Venusberg, Pilger, Schalmeisolo des Hirten, Schluß des zweiten Aufzugs, skizziert. Am 18. Juli verließ Wagner Teplitz, um noch vor dem Beginn der Proben in Dresden zu sein, wo er in einem später niedergerissenen alten Hause Waisenhausstraße Nr. 5 Wohnung nahm. Am 1. August begann dann endlich die so ungeduldig erwartete Zeit der Proben, die am 20. Oktober 1842 zur ersten Vorstellung des „Rienzi" führten, mit der, wenn wir von dem völlig unbeachtet gebliebenen Miß-

geſchick des „Liebesverbots“ in Magdeburg abſehen, Wagner zum erſten Male mit einem ganzen Werke auf der Bühne Fuß faßte. Schon mit dem Eintritt in den Künſtlerkreis des Dresdner Hoftheaters beim Beginn der Proben hebt für Wagner ein neuer Lebensabſchnitt an, waren, ſoweit man dies für Wagners raſtlos vorwärts ſtrebenden Geiſt ſagen darf, die Lehrjahre und erſten Wanderjahre geendet. Es ſchien ſich für ihn zu erfüllen, was er von Paris aus am 12. September 1841 in edlem Selbſtgefühle ſeiner Mutter geſchrieben hatte: „Es m u ß einmal gut werden, und der iſt der Würdigſte, das Glück zu genießen, der aus dem Sturm heimkehrt und das Unglück kennen lernte.“

Wagner-Literatur

I.

„Mächt'ger Müh'
müde nie,
ſtau'ten ſtarke
Stein' wir auf."

Rheingold.

Die Wagnerliteratur hat, wie S. 9 bereits bemerkt, einen ganz ungeheuren, von den wenigsten geahnten Umfang angenommen. Allein abgesehen von dem verworrenen, unpraktischen Kataloge Österleins, der zudem nur bis zu Wagners Tode reicht, und der französischen Bibliographie ist bis jetzt nur im Anhange zu Hugo Dingers leider Bruchstück gebliebenem Werke wenigstens für die Dresdener Amtsjahre der Versuch einer bibliographischen Übersicht in Angriff genommen worden. In dem größten Teile der Wagnerliteratur, Glasenapp leider mit eingeschlossen, erfolgen Quellenangaben gar nicht oder mit dem Gegenteile von der wünschenswerten Genauigkeit. Selbstverständlich kann und soll nun hier nicht eine Wagnerbibliographie angestrebt werden, wohl aber möchte die nach dem Inhalte jedes Bandes getroffene kleine Auswahl eine Vorstellung von dem Umfange dieser Literaturmasse erwecken und Hilfsmittel zu eingehender Beschäftigung mit den im Zusammenhang der Gesamtdarstellung erwähnten Einzelheiten bieten. Die beiden folgenden Bände, von denen der zweite Dresden, Zürich und Liszts Neuweimar, der dritte Wagners zweite Wanderperiode, München, Triebschen und Bayreuth, darstellt, sollen ihrem Inhalte gemäß in reicherer Gliederung die hier begonnenen Literaturangaben fortsetzen und erweitern. Um die Benutzbarkeit der Bibliographie zu erhöhen, sind die besonders empfehlenswerten Arbeiten durch einen oder auch zwei Sterne (*) hervorgehoben.

Abkürzungen:

BBl = Bayreuther Blätter.
BF = Bayreuther Festblätter.
BT = Bayreuther Kalender und Taschenbuch.
H = Friedrich v. Hausegger, Gedanken eines Schauenden.
Jb = Wagnerjahrbuch.
KJb = Kürschners Wagnerjahrbuch.
M = Die Musik. Illustrierte Halbmonatsschrift, herausg. von Kapellmeister Schuster. Berl. u.

Leipz. seit 1901 (nach der fortlaufenden Bandzahl angeführt).

MZ = Allgemeine (deutsche) Musikzeitung. Charlottenburg seit 1874.

P = Pohls Schriften über Musik und Musiker.

R = Die Redenden Künste. Zeitschrift für volkstümliche Kunst. Leipzig 1892—1900.

S, SN = Wagners gesammelte, Nachgelassene Schriften und Dichtungen; nach der 1. Aufl.

Sl = Artur Seidl, Wagneriana.

W = Musikalisches Wochenblatt. Leipzig, E. W. Fritzsch (Siegel), seit 1870.

Z = Neue Zeitschrift für Musik, begründet von Robert Schumann, Leipzig seit 1834.

Wagners Schriften

Gesammelte Schriften und Dichtungen *(S)* 9 Bde. (Leipz. 1871—73); 10. Bd. (Leipz. 1883, Verlag von E. W. Fritzsch); 2. Auflage 10 Bde. (Leipz. 1887); 3. Aufl. Volksausgabe 10 Bde. (Leipz. 1897). — R. Wagner. **Entwürfe. Gedanken. Fragmente.** Aus nachgelassenen Papieren zusammengestellt (Leipz., Breitkopf & Härtel 1885), vgl. *BBl* 5, 261 und *W* 1875 Nr. 46/47; vermehrt um „Die Sarazenin" und „Jesus von Nazareth" als: **Nachgelassene Schriften** und Dichtungen. 2. Aufl. (Leipz. 1902). — Ausgewählte Schriften über Staat und Kunst und Religion von R. Wagner. 1864—81. Herausg. von Hans v. Wolzogen (Leipz. 1902). — R. Wagner's Prose Works translated and edited by Wm. Ashton Ellis, 8 Bde. (London 1892/93); vgl. *BBl* 16, 159. — Dix Ecrits de Wagner par H. Silège (Paris 1898). — Skrifter i usval. Übers. von W. Petersen-Berger (Stockholm 1904. 336 S.) — Novelas y pensamientos musicos, filosofos y poetas Traducion de V. Blasco Hañer (Valencia 1902. 228 S. — **Gedichte** von R. Wagner. Herausg. von Glasenapp (Berl., Grote 1905).

Wagner-Lexikon. Hauptbegriffe der Kunst- und Weltanschauung Wagners in wörtlichen Ausführungen aus seinen Schriften zusammengestellt von Glasenapp und Heinr. v. Stein (Stuttg., Cotta 1883). — * **Wagner-Enzyklopädie.** Haupt-

erscheinungen der Kunst- und Kulturgeschichte im Lichte der Anschauung Wagners. In wörtlichen Anführungen aus seinen Schriften dargestellt von Glasenapp. 2 Bde. (Leipz., Fritzsch 1891). — **Wagner-Brevier.** Herausg. von H. v. Wolzogen (Berl. 1904; 2. Aufl. 1906 = Die Musik, herausg. von Richard Strauß, 3. Bd.) — Lichtstrahlen aus Wagners Schriften, gesammelt von Albert Heintz *MZ* 1900 Nr. 21/31, 42/44; 1901 Nr. 3/6, 12. — Die Musik und ihre Klassiker in Aussprüchen von Wagner (Leipz. 1878; 2. Aufl. 1902).

R. Wagners **Briefe** (Regesten) nach Zeitfolge und Inhalt. Ein Beitrag zur Lebensgeschichte des Meisters. Von W. Altmann (Leipz. 1905); verzeichnet 3143 Nummern. Die ersten Briefregesten stellte Emerich Kastner auf: Wagneriana, Beiträge zur Wagner-Bibliographie (Wien 1885), 413 Nummern, und Verzeichnis der Briefe von Wagner an seine Zeitgenossen (Berl. 1897) 1470 Nummern. Der älteste bis jetzt bekannte Brief stammt vom 20. Sept. 1830, der letzte vom 11. Febr. 1883.

Seidl, Wagner in seinen Schriften *Sl* 1, 318; Hausegger, Wagners Schriften *H* 31. — Glasenapp, Wagner als lyrischer Dichter *M* 15, 337 und 387. — Sternfeld, Wagner in seinen Briefen: ges. Aufsätze 2, 78.

Autobiographische Schriften. Wagner selbst hat zwischen 1865 und 69 in Triebschen eine Autobiographie diktiert **Mein Leben.** I. Teil 1813—42 (339 S.) II. Teil 1842—50 (338 S.); III. Teil 1850—61 (318 S.) Der Druck erfolgte zwischen dem 17. Juni 1870 und 29. Juni 1874 in der Kunst- und Buchdruckerei von G. A. Bonfantini zu Basel unter Fr. Nietzsches Aufsicht in 15 oder 18 Exemplaren, die ausschließlich für die vertrautesten Freunde bestimmt waren, wie die 1905 von Mrs. Burrel mitgeteilte Vorrede bekundet:

„Die in diesen Bänden enthaltenen Aufzeichnungen sind im Laufe verschiedener Jahre von meiner Freundin und Gattin, welche mein Leben von mir sich erzählt wünschte,

nach meinen Diktaten unmittelbar niedergeschrieben worden. Uns beiden entstand der Wunsch, diese Mitteilungen über mein Leben unserer Familie sowie bewährten treuen Freunden zu erhalten, und wir beschlossen deshalb, um die einzige Handschrift vor dem Untergange zu bewahren, sie auf unsre Kosten in einer sehr geringen Anzahl von Exemplaren durch Buchdruck vervielfältigen zu lassen. Da der Wert der hiermit gesammelten Autobiographie in der schmucklosen Wahrhaftigkeit beruht, welche unter den bezeichneten Umständen meinen Mitteilungen einzig einen Sinn geben konnte, deshalb auch meine Angaben genau mit Namen und Zahlen bezeichnet sein mußten, so könnte von einer Veröffentlichung derselben, falls bei unseren Nachkommen hierfür noch Teilnahme bestehen dürfte, erst einige Zeit nach meinem Tode die Rede sein; und hierüber gedenke ich testamentarische Bestimmungen für meine Erben zu hinterlassen. Wenn wir dagegen schon jetzt einzelnen zuverlässigen Freunden den Einblick in diese Aufzeichnungen nicht vorenthalten, so geschieht dies in der Voraussetzung einer reinen Teilnahme für den Gegenstand derselben, welche namentlich auch ihnen es frevelhaft erscheinen lassen würde, irgend welche weitere Mitteilungen aus ihnen an solche gelangen zu lassen, bei welchen jene Voraussetzung nicht gestattet sein dürfte.

Richard Wagner."

Einzelne Abschnitte aus diesem Werke, von dessen Fortsetzung über 1861 hinaus keine Nachricht vorliegt, nahm der Meister in seine „gesammelten Schriften" auf, deren Vorreden zu den einzelnen Bänden ebenso wie manche Aufsätze, z. B. „Zukunftsmusik" 7, 121, Autobiographisches vielfach enthalten. Eröffnet hat er diese Schriften 1871 mit der nur bis April 1842 reichenden „**Biographischen Skizze**", die auf Laubes Veranlassung geschrieben, 1843 in der von ihm geleiteten „Zeitung für die elegante Welt" Bd. I. Nr. 5/6 erschienen ist. Varianten und Ergänzungen dazu *KJb* S. 286. Unberechtigte Ausgabe: R. Wagners Lehr-

und Wanderjahre, Autobiographisches (Leipz., Verlag von Franz Wagner 1871). Übersetzung von Guglielmo Langhaus, La Giovinezza di Ricardo Wagner (Bologna 1888). Vervollständigt und fortgesetzt wurde die „Skizze" in **„Eine Mitteilung an meine Freunde"** (Leipz., Breitkopf & Härtel 1852 = *S* 4, 285—418). — Die „North American Review" veröffentlichte 1879 „The Work and Mission of my Life", wovon die deutsche Rückübertragung als „R. Wagners **Lebensbericht**" (Leipz., Schlömp 1884; neue Titelausgabe, Hannover, Örtel 1906) vorliegt. E. Hippeaus französische Übersetzung in der „Renaissance Musicale" erschien auch als Buch: „L'Oeuvre et la Mission de ma Vie, Autobiographie inédite. Avec Commentaires et Notes" (Paris 1884). Außerdem wurden Wagners verschiedene autobiographische Aufzeichnungen einschließlich seiner Erinnerungen an einzelne Musiker ins Französische übersetzt von Camille Benoît, „Souvenirs de Wagner" (Paris 1884).

Bibliographische Hilfsmittel und Zeitschriften

Chronologisch-systematischer Wagner-Katalog von Emerich Kastner (Offenbach 1878). — * **Katalog einer Wagner-Bibliothek.** Nach den vorliegenden Originalien zu einem authentischen Nachschlagebuch durch die gesamte, insbesondere deutsche Wagnerliteratur bearbeitet und veröffentlicht von Nikolaus **Österlein** 4 Bde. (Leipz. 1882, 86, 91, 95). In den 10180 Nummern ist nur vor dem 13. Febr. 1883 Erschienenes verzeichnet. Österleins Sammlung bildet den Grundstock des seit 1895 in Eisenach bestehenden Wagnermuseums. — Österlein, Das Wagnermuseum, wie ich zu ihm kam und wie es mir mit ihm erging *R* 4. Jahrg. Heft 14 bis 41; Entwurf zu einem Wagner-Museum; Das Wagnermuseum und sein Bestimmungsort (Wien 1884). Über Schicksale und Bestimmung des Wagnermuseums (Wien 1892). — H. v. Wolzogen, Das Wagnermuseum in Wien *Z* 84, 164 f. — Erich Kloß, Das Wagnermuseum in Gegenwart und Zukunft *M* 14, 265; Das Wagnermuseum in Eisenach: Wagner-Lesebuch (Leipz. 1904) S. 202; *Jb* 1, 57.

* **Bibliographie Wagnérienne Française** rédigée par Henri Silège. Donnant la Nomenclature de tous les Livres Français intéressant directement le Wagnérisme parus en France et à l'Étranger depuis 1851—1902 (Paris, Fischbacher 1902). Silège verzeichnet nur Bücher, keine einzelnen Aufsätze. — Th. de Wyzewa, Litterature wagnérienne en France: Revue politique et littéraire 15. Sept. 1894.

** **Bayreuther Blätter** (*B Bl*) 1878 begründet noch von Wagner selbst und seitdem treulichst geleitet von Hans v. Wolzogen mit wechselndem Untertitel: Bd. 1—5: Monatschrift des Bayreuther Patronatvereines unter Mitwirkung R. Wagners; Bd. 6: Zeitschrift zur Verständigung über die Möglichkeit einer deutschen Kultur; Bd. 7—16: Monatschrift herausg. vom allgemeinen R.-Wagnerverein; Bd. 17 f.: Deutsche Zeitschrift im Geiste R. Wagners mit Mitteilungen des Verwaltungsrates der Bayreuther Bühnenfestspiele und des allgemeinen R.-Wagnervereines. — Wagner über die Bayreuther Blätter *B Bl* 1, 1 und 7, 1; vgl. Glasenapp, Meister 1, 11; Wolzogen *B Bl* 5, 228; H. v. Stein, *B Bl.* 4, 281 = ges. Aufsätze (Stuttg. 1906) S. 211.

Bayreuther Taschenkalender für das Jahr 1885 und 86. Bayreuther **Taschenbuch** mit Kalendarium für die Jahre 1887 bis 94 (*BT*) herausg. vom Allgemeinen R. Wagnerverein (Bd. 1—3 München, Bd. 4—10 Berl. 1884—93).

* R. **Wagner-Jahrbuch** herausg. von Josef Kürschner (*KJb*). Erster (einziger) Jahrgang (Stuttg. 1886). Inhalt: Biographisches. Erinnerungen und Begegnungen. Stellung zu Leben und Kunst. Bayreuth. Einzelne Werke. Ausland. Chronik und Miszellen. — R. Wagner Jahrbuch herausg. von Ludwig Frankenstein (*Jb*), begründet (Leipz. 1906). Inhalt: Biographisches. Mitteilungen. Allgemeine Aufsätze. Die einzelnen Werke. Darsteller und Dirigenten. Chronik, Miszellen, Statistik, Kritik.

Parsifal. Halbmonatsschrift zum Zweck der Erreichung der Wagnerschen Kunstideale herausg. von Emerich Kastner (Wien 1884); fortgesetzt als Kastners Wiener Musikalische Zeitung 5 Bde. (Wien 1886/87).

Revue Wagnérienne. Fondateur-Directeur Edouard Dujardin. 3 Bde. (Paris 1885—88). — **The Meister.** The quarterly journal of the London Branch of the Wagner Society. Editor William Ashton Ellis. 8 Bde. (London 1888—95).

Lebensbeschreibungen

Regesten. Emerich Kastner, Wagner-Kalender für 1882. Merkbüchlein über Wagners Leben, Werke und Wirken für alle Tage des Jahres (Wien 1881). — Glasenapp, Annalen zur Familien- und Jugendgeschichte Wagners 1769—1823 *KJb* S. 19—71. — L. Müffelmann, Wagners Leben und Werdegang in Tabellenform, Anhang zur Festschrift: Wagner und die Entwicklung zur menschlichen Freiheit (Berl. 1903). — Gustav Levy, Wagners Lebensgang in tabellarischer Darstellung mit Tabelle der hauptsächlichsten Opernwerke nach den Jahren ihrer Erstaufführung (Berl. 1904). — Chronologisches Verzeichnis der ersten Aufführungen der dramatischen Werke Wagners 1876—1899 von E. Kastner (Leipz. 1899). — *W* 1889 Nr. 5.—. Jos. Kürschner, Theatralische Aufführungen 1842/45 und 1885, Konzertaufführungen Wagnerscher Werke 1885 *KJb* S. 436—475. — Einhundert Jahre Musikgeschichte (Berl. und Leipz., Schuster und Löffler 1902).

** Die vier hervorragendsten **Biographien**: Adolf Jullien, Wagner, sa Vie et ses Oeuvres. Ouvrage orné de 14 litographies originales par Fautin-Latour, de 15 portraits de Wagner et de 120 gravures, scènes d'opéras, caricatures, vues des théâtres, autographes (Paris und London 1886, Prachtwerk gr. 4°). Karl Fr. **Glasenapp**, Das Leben Wagners, in sechs Büchern dargestellt. Bd. 1 (1819—49) 4. Aufl. (Leipz. 1905), Bd. 2 I und II (1849—64) 3. Aufl. (1896 und 99), Bd. 3 I (1853—72; 1904). Glasenapps grundlegendes Quellenwerk erschien zuerst als: Wagners Leben und Werke, 2 Bde. (Kassel und Leipz. 1876/77), dazu ein Ergänzungsheft (Leipz. 1882); 2. Aufl. 2 Bde. (Leipz. 1882). Vgl. Rich. Sternfeld ges. Aufsätze 2, 54. Die autorisierte englische Bearbeitung der zwei ersten Bände durch Wm. Ashton **Ellis** Life of R. Wagner, 3 Bde. (London, Kegan Paul, Trench, Trübner und Co. 1900—03) ist keineswegs bloße Übersetzung, sondern fügt Neues hinzu; vergl. *M* 10, 272. Völlig selbständig ist Ellis' 4. Bd. (1904), die Jahre 1853—55 behandelnd. — Houston Stewart **Chamberlain**, R. Wagner (Lebensgang. Schriften und Lehren. Kunstwerke. Bayreuth). Mit zahlreichen Portraits, Faksimiles, Illustrationen und Beilagen (München 1896. 4°); revidierte Textausgabe (ohne Bildschmuck 1901. 8°); 3. Aufl. (1904); translated into English by G. Ainslie Hight (London 1897, with many illustrations); traduction française, abrégée et sans illustrations (Paris und München

1899—1901). Liegt die Bedeutung von Glasenapps Arbeit in der sorgfältigen, biographischen Einzelforschung, so legt der geistvoll anregende Verfasser der „Grundlagen des 19. Jahrhunderts" (5. Aufl. München 1904) und von „Kants Persönlichkeit" (München 1905) den Nachdruck auf die ästhetisch-ethische Betrachtung von Wagners Werken und Regenerationslehre.

* Wilhelm **Tappert**, Wagner, sein Leben und seine Werke (Elberfeld 1883); reichhaltig an neuen Mitteilungen. — Rich. Pohl, Wagner, Nekrolog: Beil. zur Münchener allg. Zeit. 1883 Nr. 49—67; * Wagner (Leipz. 1883).

Hans v. Wolzogen, Erinnerungen an Wagner. Ein Vortrag (Wien 1883); * Erinnerungen an Wagner, neue, um das Doppelte vergrößerte Ausgabe (Leipz. 1891, Reclam Nr. 2831), durch Mitteilungen aus dem persönlichen Verkehr außerordentlich wertvoll. * Wagner und die Tierwelt. Auch eine Biographie (Leipz. 1890). — Wagner (Berl. 1905 = Die Dichtung. Eine Sammlung von Monographien 27. Bd.).

* A. de Gasperini, La nouvelle Allemagne Musicale: R. Wagner (Paris 1866). — Ludwig Nohl, Wagner. Sein Leben und Schaffen. Ein populärer Vortrag (München 1869); Biographie Wagners. 2., vervollständigte Aufl. (Reclam Nr. 1700 = Reclams Musikerbiographien 5. Bd.). — Léonie Bernardini, Wagner. Sa vie, ses poèmes d'opéras, son système dramatique et musical (Paris 1880). — Herm. Stohn, Wagner und seine Schöpfungen, für die deutsche Frauenwelt dargestellt. 2. Aufl. (Leipz. 1882). — Bernhard Vogel, Wagner, sein Leben und seine Werke (Leipz. 1883). — Georges Noufflard, Wagner d'après lui-même (Paris und Florenz 1885). — Henri Viotta, Wagner, zijn Leven en zijn Werken (Amsterdam 1889). —

* Franz **Muncker**, Wagner, eine Skizze seines Lebens und Wirkens (Bamberg 1891 = Bayerische Bibliothek, begründet und herausg. von K. v. Reinhardstöttner und K. Trautmann, 26. Bd.); translated from the German by D. Landmann, revised by the author (Bamberg 1891). Wagner: Allgemeine deutsche Biographie (Leipz. 1896). 40, 544—571.

Henry T. Finck, Wagner and his works. The story of his life with critical comments. 2 Bde. (New York 1895); deutsch von Gg. v. Skal, Wagner und seine Werke. Die Geschichte seines Lebens mit kritischen Erläuterungen. 2 Bde. (Breslau 1896;

2. [Titel] Aufl. 1906). — W. J. Henderson, Wagner, his life and his dramas (New York 1902). — Wilh. Kienzl, Wagner. Die Gesamtkunst des 19. Jahrhunderts (München 1904 = Weltgeschichte in Charakterbildern, herausg. von F. Kampers, Merkle und Spahn).

Julien Tiersot, Wagner: La grande Encyclopaedie (Paris o. J.) 31, 1161. — W. S. R, Wagner: Encyclopaedia Britannica (Edinburgh 1888) 24^9, 313. — Wagner: Chamber's Encyclopaedia (London 1895) 10, 520.

Pseudobiographische Dichtungen: A. O. v. Poszony, Der Roman Wagners. Herzensgeschichten des Komponisten (Leipz. 1903), verdient als keineswegs geschmackvolle Erfindung nicht die geringste Beachtung; dagegen bietet eine, freilich vielfach anstößige Verwirrung von Dichtung und Wahrheit: Luise Pohl, Richard Wiegand. Episoden aus dem Leben eines großen Meisters. Nach Aufzeichnungen von Richard Pohl herausg. von dessen Gattin (Braunschweig 1904).

Wagner en **Caricatures** par John Grand Cartaret. 130 Reproductions de caricatures françaises, allemandes, anglaises, italiennes (Paris 1892). — * W. Tappert, Wagner im Spiegel der Kritik. Wörterbuch der Unhöflichkeit, enthaltend grobe, höhnende, gehässige und verleumderische Ausdrücke, die gegen Wagner, seine Werke und Anhänger, von den Feinden und Spöttern gebraucht wurden (Leipz. 1903; 2. Aufl. des „Wagnerlexikons" Leipz. 1876). — Th. Puschmann, Wagner, Eine psychiatrische Studie (3. Aufl. Berl. 1873; fordert, Wagner ins Irrenhaus zu sperren). Heinr. Dorn, Gesetzgebung und Operntext. Eine Schrift für Männer (Berl. 1879 = Dorns Schriften Berl. 1886. 7, 1 f., verlangt, Wagners Werke auf Grund des Sozialistengesetzes zu verbieten).

K. Landmann, Wagner und die literarische Kritik *R* 4, 428 f. — M. Chop, Wagner im Spiegel der Kritik seiner Zeit *Jb* 1, 11.

Charakteristiken. Gesammelte Aufsätze

* Franz **Brendel**, die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft (Leipz. 1854).

* Joachim Raff, Die Wagnerfrage. Kritisch beleuchtet. I. (ein-

ziger) Teil: Wagners letzte künstlerische Kundgebung im „Lohengrin" (Braunschweig 1854); Die Stellung der Deutschen in der Geschichte der Musik. Kunsthistorische Skizze: Weimarisches Jahrbuch 1, 171—214 (Hannover 1854).

** Fr. Nietzsche, Wagner in Bayreuth (Chemnitz 1876); traduit par Marie Baumgartner (Chemnitz 1877, 2. [Titel] Aufl. Leipz., Fritzsch 1882 und Leipz. C. G. Naumann 1893; 3. Aufl. Leipz., Naumann 1895) = Unzeitgemäße Betrachtungen, IV. Stück S. 111—205 (Leipz. 1900); sämtl. Werke. (Leipz. 1895) I, 1, 495. Ergänzungen: Nachgelassene Werke II. Abteilung 10, 395—425. Im Gegensatz zu dieser bewundernden Charakteristik stehen die in jeder Hinsicht unwürdigen Schmähschriften: Der Fall Wagner (Leipz. 1888; 2. Aufl. 1895; 3. u. 4. Aufl. 1895 u. 96); Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen, geschrieben 1888 (Leipz. 1895; 2. Aufl. 1896; beide Pamphlete zusammen (Leipz. 1895; herausg. von Artur Seidl, Leipz. 1900 u. öfters) = sämtl. Werke I, 8, 1—209. — Le cas Wagner. Un problème musical. Traduit par D. Halévy et R. Dreyfus (Leipz. 1893); Oeuvres complètes de Nietzsche publiés sous la Direction de Henri Albert (2. Aufl. Paris 1899).

* Hugo Dinger, Die **Weltanschauung** Wagners in den Grundgedanken ihrer Entwickelung. I. (einziger) Bd. von: Wagners geistige Entwickelung. Versuch einer Darstellung seiner Weltanschauung mit Rücksichtnahme auf deren Verhältnis zu den philosophischen Richtungen der Jung-Hegelianer und Schopenhauers (Leipz. 1893). — Rudolf Louis, Die Weltanschauung Wagners (Leipz. 1898). — Emil Barden (Adele Hahn), Die reformatorische Weltanschauung in Wagners letzten Werken (Berl. 1888).

Fr. Meyer, Wagner und seine Stellung zur Vergangenheit und Zukunft. Eine literär- und musikhistorische Studie (Thorn 1859); von gegnerischem Standpunkt aus.

Ludw. Nohl, Gluck und Wagner. Über die Entwicklung des Musikdramas (München 1870); Das moderne Musikdrama (Wien 1884).

Eduard Schelle, Wagner: Nord und Süd, 1878, Bd. 7 Heft 21 = Deutsche Bücherei Nr. 10, Breslau o. J.

* Rich. **Pohl** (*P*), Gesammelte Schriften über Musik und Musiker: I. Wagner. Studien und Kritiken. II. III. Liszt. Berlioz. Studien und Erinnerungen. 3 Bde. (Leipz. 1883/84). Über Pohl *B Bl* 20, 116.

* **Bayreuther Festblätter** (*BF*) in Wort und Bild. Gesammelte

Beiträge deutscher, französischer, belgischer, schweizerischer, spanischer, englischer, amerikanischer und italienischer Schriftsteller mit Faksimiles aus Wagners Original-Partituren (München 1884, Folio).

Theodor Schmid, S. J., Das Kunstwerk der Zukunft und sein Meister Wagner (Freiburg, Herder 1885).

Hans v. Wolzogen, Wagneriana. Gesammelte Aufsätze über Wagners Werke (Berl. 1888).

Luigi Torchi, Ricardo Wagner Studio critico (Bologna 1890. 607 S. gr. 8°).

Wagner-Festnummer der Volksbühne herausg. von E. Wachler (Berlin 1901): Rob. Mielke, Wagners Beziehungen zur Heimatkunst. Golther, Die Stoffwahl in Wagners Dramen. Fischbach, Wagner und die Edda. Rud. Louis, Wagners Weltanschauung. Thode, Wagners Bedeutung für die akademische Jugend. Wittmer, Bayreuther Jubiläum. Thode, Tristan. Luboſch, Bayreuth und Parsifal. Wolzogen, Bayreuther Gedanken über das Schauspiel.

* Artur Seidl (*Sl*), Wagneriana. Erlebte, angewandte und kritische Ästhetik. I. Wagner-Credo. II. Von Palästrina zu Wagner. III. Die Wagner-Nachfolge im Musikdrama. 3 Bde. (Berl. 1901/02); Hat Wagner eine Schule hinterlassen? (2. Aufl. Kiel 1891 = Deutsche Schriften f. Lit. und Kunst 3. Heft).

* Wagnerhefte der Musik, I. Jahrg. 9., 20/21.; II. Jahrg. 16.; III. Jahrg. 20.; IV. Jahrg. 10.; V. Jahrg. 19. Heft.

* Friedrich v. Hausegger (*H*), Gedanken eines Schauenden. Gesammelte Aufsätze, herausg. von Siegmund v. Hausegger. I. Von lebendiger Kunst. II. Kunstlehre (München, Bruckmann 1903). — Wilh. Kienzl, Aus Kunst und Leben. Gesammelte Aufsätze (Berl. 1904).

Erich Kloß, Ein Wagner-Lesebuch. Volkstümliches über Wagner und Bayreuth (Leipz. 1904).

Rich. Sternfeld, Wagner und die Bayreuther Bühnenfestspiele. Gesammelte Aufsätze. 2 Bde. (Berl. 1906 = Deutsche Bücherei Nr. 47/48).

Wagners Drama

(Literaturangaben über Geschichte der Oper und ihrer Reformversuche im 2. Bande).

** Houston Stewart **Chamberlain**, Das Drama Wagners. Eine Anregung. (Leipz., Breitkopf u. Härtel 1892; 2. Aufl. 1906);

überſ. le Drame Wagnérien (Paris 1894); ſpaniſche Überſetzung (1902); wohl das Beſte, was über Wagners dramatiſche Dichtungen bis jetzt geſchrieben wurde. — Wagners geſchichtliche Stellung: Jugend 1900 Nr. 39/40.

* Franz Müller, Wagner und das Muſikdrama. Ein Charakterbild (Leipz. 1861). Das Buch, die gründliche Arbeit eines der früheſten und begeiſtertſten Anhänger, iſt ein wichtiges Geſchichtsdokument aus der Kampfzeit des Wagnertums.

W. H. Riehl, Die Kriegsgeſchichte der deutſchen Oper. Vorſtudien zu einem Charakterkopfe der Zukunft. 1873: Muſikaliſche Charakterköpfe. (2. Aufl. Stuttg. 1881. 3, 241—408; 7. Aufl. 1899); ſcharfe Bekämpfung Wagners. Vgl. *MZ* 1892 Nr. 33/37.

* Édouard Schuré, Le Drame Musical: I. La Musique et la Poésié dans leur développement historique. II. Wagner, son Oeuvre et son Idée (Paris 1875; nouvelle édition 1886: revue et augmentée 1894); II. verdeutſcht von H. v. Wolzogen (Leipz. 1877).

Max Schaſler, Die moderne Oper und Wagners Muſikdrama: Über dramatiſche Muſik und das Kunſtwerk der Zukunft, 2. Abteilung (Berl. 1883) = Holtzendorffs Zeit- und Streitfragen Heft 190/91; vgl. auch Heft 179/80: Iſt die Muſik eines dramatiſchen Ausdrucks fähig?

Albert Soubis et Charles Malherbe, L'Oeuvre dramatique de Wagner (Paris 1886).

* Alfred Ernst, Wagner et le Drame Contemporain, avec Introduction par L. .de Fourcard (Paris 1887). — Henriette Fuchs, L'Opéra et le Drame Musical d'après l'Oeuvre de Wagner (Paris 1887).

* Heinr. Bulthaupt, Wagner: Dramaturgie der Oper (Leipz. 1887; 2. Aufl. 1902) 2^2, 33—323. Vgl. Kochs Zeitſchr. f. vergl. Lit.-Geſch. N. F. 1, 457.

* Franz Brendel, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Oper: Geſammelte Aufſätze zur Geſchichte und Kritik der neuern Muſik (Leipz. 1888, S. 56—114).

Otto Neitzel, Wagners Opern in Text, Muſik und Szene: Der Führer durch die Oper des Theaters der Gegenwart I. Band 3. Abteilung (Stuttg. 1890; 3. Aufl. 1904). — H. P., Handlung und Dichtung der Bühnenwerke Wagners nach ihren Grundlagen in Sage und Geſchichte, 10 Hefte (Berlin 1891). — Herm. v. der

Pfordten, Handlung und Dichtung der Bühnenwerke Wagners nach ihrer Grundlage in Sage und Geschichte (Berl. 1899).

* Maurice Kufferath, Le Théatre de Wagner de Tannhaeuser à Parsifal. Essais de critique littéraire, esthetique et musicale. 6 Bde. (Paris 1891—98).

Henry Edward Krehbiel, The Wagnerian Drama; its Prototyps and Elements: Studies in the Wagnerian Drama (New York 1891), S. 1—36.

* Henry Coutagne, Les Drames Musicaux de Wagner et le Théatre de Bayreuth. Étude critique (Paris 1893).

A. Regnard, La Renaissance du Drame lyrique (Paris 1894).

Martin Berendt, Schiller bis Wagner. Ein Jahrhundert der Entwicklungsgeschichte des deutschen Dramas (Berl. 1901). Der gesunde Grundgedanke der Zusammenstellung der beiden größten Vertreter des deutschen Dramas wird arg geschädigt durch das ganz verkehrte Streben, Schiller nur als Vorstufe Wagners anzusehen; vgl. *BBl* 24, 325.

Karl Lamprecht, Tonkunst: Zur jüngsten deutschen Vergangenheit. Deutsche Geschichte, Ergänzungsband 1, 6—66 (Berl. 1902).

* Guido Adler, Wagner. Vorlesungen, gehalten an der Universität Wien (Leipz. 1904); Wagner als Künstler der Renaissance und als Romantiker *M* 13, 227.

H. v. Wolzogen, Musikalisch-dramatische Parallelen. Beiträge zur Erkenntnis von der Musik als Ausdruck (Leipz. 1906 = *BBl* 21, 1 Situation; 22, 53 Handlung; 24, 285 Charakter; 26, 27 Deklamation).

Der Dichter Wagner

Golther, Über die Textgestalt der Dramen Wagners *BBl* 23, 274; Neue Textausgaben der Dramen Wagners *M* 3, 1555.

** Henri **Lichtenberger**, R. Wagner Poète et Penseur (Paris 1888, 3. Aufl. 1902); übers. von Fr. v. Oppeln-Bronikowski, Wagner, der Dichter und Denker (Dresden 1899; 2. verbesserte Aufl. 1904).

** O. **Lüning**, Wagner als Dichter und Denker (Zürich 1900 = 38. Neujahrsblatt der allgem. Musikgesellschaft in Zürich), kürzere aber vorzügliche, tief eindringende Charakteristik.

Judith Gautier, Wagner et son oeuvre poétique de „Rienzi“ jusqu'à „Parsifal“ (Paris 1882).

* Alfred Ernst, L'art de Wagner: L'oeuvre poétique (Paris 1893); Die Übereinstimmung der einzelnen Szenen in Wagners Dramen *BBl* 17, 334.

Bernhard Vogel, Wagner als Dichter, ein Überblick seines poetischen Schaffens (Leipzig 1889). — Wolfgang Golther, Wagner als Dichter (Berl. 1904 = Die Literatur. 14. Bd.) — Gustav Manz, Wagner als Dichter *Jb* 1, 168. — Alexander Wernicke, Gebührt Wagner ein Platz in der deutschen Literatur?: Lyons Zeitschr. f. den deutschen Unterricht 12, 204.

Rud. Sendtner, Ad. Stahr und Gottfr. Keller über Wagner als Dichter *BBl* 20, 286.

M. Koch, Ausländische Stoffe und Einflüsse in Wagners Dichtung: Kochs Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte 3, 401—416. — E. Meinck, Die poetische Technik Wagners *BBl* 21, 90 f.; Die Deutung der Eigennamen bei den griechischen Tragikern und bei Wagner *W* 1885 Nr. 43/45.

Stefane Valot, Les Héros de Wagner. Études sur les origines indo-européennes des légendes Wagneriennes (Paris 1903).

H. v. Wolzogen, Wagner als Dichter der Charaktere *BBl* 28, 7. — Maria Maiocchi Jolanda, Le Donne nei Poemi di Wagner (Mailand). — Ella Mensch, Wagners Frauengestalten (3. Aufl., Stuttg. 1886).

Heinr. v. Stein, Die Darstellung der Natur in den Werken Wagners *KJb* S. 151 = ges. Aufsätze (Stuttg. 1906) S. 90. — Chamberlain, Die Bedeutung des Todes bei Wagner *BBl* 17, 30.

Ernst v. Wolzogen, Der Naturalismus in der Literatur und Wagners Kunstwerk *KJb* S. 132.

Charles Hell, La Plastique chez Wagner (Paris 1902).

Sprache. Hans v. Wolzogen, Die Sprache in Wagners Dichtung (Leipz. 1878; 4. Aufl. o. J.); Die Sprache Luthers in Wagners Kunst *BBl* 6, 297.

Ernst Meinck, Die Verben in Wagners Dichtersprache; Über einzelne Fälle der Wortvertauschung in Wagners Dichtungen *BBl* 17, 352; 19, 274.

Vers. H. v. Wolzogen, Über Lautsymbolik und Stabreim *BBl* 13, 142. — Hans Denecke, Versuch einer Geschichte des deutschen Verses und seiner Umbildung durch Wagner *BBl* 19, 280.

Wagners Ästhetik

(Nähere Literaturangaben im 2. Bande im Anschluß an „Oper und Drama".)

Jules G. Freson, Essais de Philosophie de l'Art: L'Esthétique de Wagner, 2 Bde. (Paris 1893). — Paul Moos, Wagner als Ästhetiker. Versuch einer kritischen Darstellung (Berl. 1906); Moderne Musikästhetik in Deutschland (Berl. 1906). — M. Dessoir, Wagner als Ästhetiker *BBl* 14, 97 f. — Rud. Louis, Wagner als Musikästhetiker *R* 3. Jahrg. Heft 43/49. — Kurt Mey, Wagner als Ästhetiker *Jb* 1, 152.

Emile Hennequin, L'Esthétique de Wagner et la Doctrine Spencérienne: Revue 1, 282.

Rud. Teller, Wagners Anschauung vom Wesen der Musik (Prag 1905; Münchener Dissertation).

Das religiöse Moment

(Weitere Literatur bei „Parsifal"; über Wagners Stellung zur Philosophie s. 2. Band.)

H. A. Köstlin, Die religiösen Anschauungen Wagners: Beil. z. Münchner allg. Zeit. 1882, Nr. 319/21. — Artur Seibl, Wagners Stellung zum Christentum: Christl. Welt 1893, Nr. 41/45; Wagners Verhältnis zur Religion *Sl* 1, 351.

* Marcel Hébert (Abbé), Le Sentiment Religieux dans l'Oeuvre de Wagner (Paris 1895); übers. von A. Brunnemann, Das religiöse Gefühl im Werke Wagners (München 1895); vgl. *BBl* 19, 184 und 21, 164. — * Otto Hartwich (Pastor in Bremen), Wagner und das Christentum (Leipz. 1903).

Viktor Laudien, Wagner und die Religion des Christentums (Königsberg 1902). — W. Vollert, Wagners Stellung zur christlichen Religion (Wismar 1906).

Albert Ross Parsons, The finding of Christ trough Art, a Wagner Study, (2. Aufl. New York 1893); übers. von R. v. Lichtenberg, Der Weg zu Christus durch die Kunst (Berl. 1897); vgl. *BBl* 20, 188.

Theodor de Wyzewa, La Religion de Wagner et la Religion du comte Leo Tolstoi: Revue 1, 237.

Wagners Verhältnis zu Klassikern der Dicht- und Tonkunst

Chamberlain *BBl* 20, 180. — Die Musik und ihre Klassiker in Aussprüchen Wagners (2. Aufl. Leipz. 1902).

Fr. v. Hausegger, Unsere deutschen Meister: Bach, Mozart, Beethoven, Wagner (München 1901); vgl. *BBl* 24, 319. — Herm. Hettner, Die Klassiker und Romantiker in der Musik (Hasse, Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber): Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrh. (4. Aufl., Braunschweig 1894) 1, 382; 2, 572; 4, 458.

Bach. Wagners Äußerungen über Bach, zusammengestellt in dem Gedenkblatt „Von Wagner zu Bach" (Riga 1885). — *MZ* 1901 Nr. 12.

Gluck. Wagner über Glucks Reformbestrebungen *BBl* 10, 341; über Glucks Ouvertüre zu Iphigenia in Aulis *S* 5, 143. — Glucks Iphigenie in Aulis *H* 209. — Liszt, Glucks Orpheus: ges. Schriften 3 I, 1. — L. Nohl, Gluck und Wagner (München 1870). — Ad. Bernhard Marx, Gluck und die Oper 2 Bde. (Berl. 1863). — Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper 1 ², 1—84. — K. Th. v. Heigel, Gluck und Piccini: Historische Vorträge und Studien 3. Folge (München 1887).

Mozart-Briefe herausg. von L. Nohl (Salzburg 1865); in Auswahl herausg. von K. Storck (Stuttg. 1906 = Bücher der Weisheit und Schönheit). — Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper 1 ², 85—258. — Ad. Jullien, Mozart et Wagner à l'égard des Français (Paris 1881).

Liszt, Mozart. Bei Gelegenheit seiner hundertjährigen Feier in Wien 1856: ges. Schriften 3 I, 151. — H. M. Schuster; Mozarts nationale Bedeutung *BBl* 15, 231.

Zauberflöte. Mozart, die Zauberflöte *H* 213. — B. Junk, Goethes Fortsetzung der Mozartschen Zauberflöte (Berl. 1899 = Munckers Forschungen zur neueren Lit.-Gesch. 12. Bd.) — Egon v. Komorzynski, Emanuel Schikaneder, ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen Theaters (Berl. 1901).

Beethoven. Wagner, Beethoven (Leipz., Fritzsch 1870; 2 Aufl. 1870; 3. Aufl. 1905 = *S* 9, 75—151). Analysé et traduit par Th. de Wyzewa: Revue 1, 104 f.; traduit par Henri Lasvignes (Paris 1902). Ein ungedruckter Schluß des Beethoven

BBl 29, 1. — Eine Pilgerfahrt zu Beethoven *S* 1, 115; Pilgrimage to Beethoven: *Meister* 3, 16. — Bericht über die Aufführung der IX. Symfonie im Jahre 1846 *S* 2, 65; traduit par Maurice Kufferath (Paris 1875). Zum Vortrag der IX. Symfonie *W* 1873 Nr. 14/15 = *S* 9, 275.

H. v. Wolzogen, Wagner über Beethoven *W* 1871 Nr. 10. — Rohl, Wagner und Beethoven *BF* S. 18. — Rich. Sternfeld, Beethoven und Wagner (Charlottenburg 1886). — Th. de Wyzewa, Beethoven et Wagner. Essais d'histoire et de critique musicales (Paris 1898).

Wagner und die IX. Symfonie von Edgar Istel *M* 6, 419; von R. Sternfeld, geſ. Aufſätze (Berl. 1906) 1, 7—35.

Briefe Beethovens herausg. von L. Nohl 2 Bde. (Stuttg. 1865/67); Neue Beethovenbriefe herausg. von Alfred Kaliſcher (Berl. 1902); in Auswahl herausg. von K. Storck (Stuttg. 1905 = Bücher der Weisheit und Schönheit). — Ein Konverſationsheft Beethovens *M* 17, 238 f.; 18, 100. — Einzelne Briefe in den vier Beethovenheften der *M* 1902 Heft 12 u. 6; 1904 Heft 12; 1905 Heft 6.

Beethovens Fidelio. Liſzt (1854) geſ. Schriften 3 I, 10. — Bulthaupt, Dramaturgie der Oper 1², 259. — Herm. v. d. Pfordten, Leonore im Fidelio und Elſa im Lohengrin: Muſikal. Eſſays (München 1897) S. 173—205. — W. Altmann, Zu Beethovens Fidelio und Meluſine *M* 10, 433. — M. Hohemann, Die erſte Faſſung des Fidelio *M* 17, 227. — Klemens Brentano, Erſte (Berliner) Vorſtellung des Fidelio 1815: Unbekannte Aufſätze und Gedichte Armins herausg. von L. Geiger (Berl. 1892) S. 130. —

Liſzt, Über Beethovens Muſik zu „Egmont" (1854); geſ. Schriften 3 I, 29.

Weber. Wagners Äußerungen über ihn zuſammengeſtellt *BBl* 9, 381. Bericht über die Heimbringung der Leiche, Gedenkrede und Geſang *S* 2, 59—64. Über den Freiſchütz *S* 1, 256—293.

Hinterlaſſene Schriften von Weber, herausg. von Theodor Hell [Winkler] 3 Bde. (Leipz. 1827/28; 2. Ausg. 1850); wieder abgedruckt in Webers Lebensbild verfaßt von ſeinem Sohne Max Maria v. Weber. 3 Bde. (Leipz. 1864/66.) — Reiſebriefe von Weber an ſeine Gattin Karolina, herausg. von ſeinem Enkel (Leipz. 1886). — Weber als Schriftſteller von V. Joß (Prag 1894); von Herm. v. d. Pfordten: Muſikaliſche Eſſays (München 1897) 1, 207—229.

Liſzt, Euryanthe (1854): geſ. Schriften 3 I, 16. Helmina

von Chezy, Webers Euryanthe, Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Oper *Z* 19, 1. Webers Euryanthe *H* 167. — Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper 1^{2}, 301—403. — W. H. Riehl, Spohr und Weber: Musikal. Charakterköpfe 2^{5}, 132. — A. W. Ambros, Der Originalstoff zu Webers Freischütz: Bunte Blätter (Leipz. 1872 und 1874) 1, 1 und 2, 93.

M. Jähns, Chronologisch-thematisches Verzeichnis von Webers sämtl. Kompositionen (Berl. 1871). — Webers Leben und Werke von L. Nohl (Reclam Nr. 1746), von Aug. Reißmann (Berl. 1886), von W. J. v. Wasielewski: Allg. deutsche Biographie 41, 311.

Heinr. M. Schuster, Zur Erinnerung an Weber *BBl* 9, 410. — Weberheft der *M* 1906 Heft 17. — *Z* (1888) 84, 519 f.

Antike. Harald Graevell, Die Bedeutung des Griechentums für unsere Kultur *B Bl* 28, 31. — Gg. Wrassiwanopulos-Braschowanoff, Wagner und die Antike (Erlangen, Dissert. 1905 = *BBl* 29, 5f.). — Ernst Meinck, Homerisches bei Wagner *BBl* 25, 314. — Glasenapp, Wagner über die bildende Kunst der Griechen: Die Entwicklung der bildenden Kunst bei den Griechen (Riga 1890).

Wolfgang Kirchbach, Wagner und das zeitgenössische und altgriechische Drama: Magazin f. Lit. d. In- u. Auslandes 1888 Nr. 23—25.

Goethe. Wagner, Über die Goethestiftung. Brief an Liszt (1851) *S* 5, 5—24. — Liszt, De la Fondation Goethe à Weimar (Leipz., Brockhaus 1851 = ges. Schriften 5, 1—109: Zur Goethestiftung).

K. Landmann, Goethe und Wagner *R* 3, 445 f. — Wolfg. Golther, Wagner und Goethe: Goethejahrbuch 26, 203. — Max Morold, Goethe und Wagner, ein Vortrag *W* 1905 Nr. 34—36. — Ad. Jullien, Goethe et la Musique, ses Jugements, son Influence, les Oeuvres qu'il a inspirées (Paris 1880).

Schiller. Wagner über Schiller *BBl* 28, 91 und 315. — H. Lichtenberger, Schiller jugé par Wagner; Albert Levy, Schiller et Heinrich v. Stein: Etudes sur Schiller (Paris 1905) S. 198—228. — Rich. Hohenemser, Schiller als Musikästhetiker *M* 15, 192. — Rich. Sternfeld, Schiller und Wagner (Berl. 1905). — Golther, Schiller und Wagner. Bayreuther Betrachtungen *M* 15, 337 f. — Rud. M. Breithaupt, Ein Schiller-Prologos zur Wiedergeburt des klassischen Geistes in der deutschen Musik *M* 15, 147. — Mart. Berndt, Schiller bis Wagner (Berl. 1901, f. S. 365).

Herder. K. Grunsky, Klassische Literatur und musikalisches Drama. Lessing. Herder *BBl* 22, 172 f.

Shakespeare. Herm. Speck, Wagners Verhältnis zu Shakespeare *Jb* 1, 209—226. — J. Bennet, Wagner dans ses rapports avec les drames de Shakespeare: The musical Times 1890 S. 564 f. — Hugo Conrad, Shakespeare als Musiker *M* 10, 159 f. — Heinr. v. Stein, Shakespeare als Richter der Renaissance *BBl* 4, 185 = Zur Kultur der Seele. Ges. Aufsätze. (Stuttg. 1906) S. 1—19.

Romantiker. Anna Ettlinger, Die Beziehungen der romantischen Schule zu Wagner *KJb* S. 112. — Rich. Batka, Wagner und die Romantik *BBl* 14, 182.

Hoffmann. M. Koch, Ernst Konrad Fr. Schulze und Hoffmann: Kürschners Nationalliteratur 147. Bd. (Stuttg. 1889). Hans v. Müller, Hoffmann-Reliquien *M* 1902, Heft 18. — H. v. Wolzogen, Hoffmann, der deutsche Geisterseher *BBl* 16, 11 f. 17, 62 f. 18, 11 f.; Hoffmann und Wagner. Harmonien und Parallelen (Berl. 1906 = Deutsche Bücherei Heft 63).

Martin Plüddemann, Urteile Hoffmanns zusammengestellt; Hoffmann als Musiker und Schriftsteller über Musik *BBl* 2, 276 und 338. — Gg. Ettlinger, Hoffmanns Leben und Werke (Hamburg 1894). — Über Hoffmanns Oper Undine K. M. v. Weber (1817) hinterlassene Schriften 3, 3—12; Jose Vianna da Motta *BBl* 21, 267.

Zu Wagners nationaler Bedeutung

** Peter Cornelius, Deutsche Kunst und R. Wagner (1871): Cornelius' Literarische Werke (Leipz. 1904) 3, 187—200.

Max Koch, Was kann das deutsche Volk von Wagner lernen? (Berl. 1888 = Eugen Wolffs literarische Volkshefte Nr. 8); Nationalität und Nationalliteratur (Berl., Herm. Walther, 1891).

Adalbert Horowitz, Wagner und die nationale Idee (Wien 1874). — L. Schemann, Wagner in seinen künstlerischen Bestrebungen und seine Bedeutung für eine nationale Kultur (Wolfenbüttel 1878). — L. Nohl, Wagners Bedeutung für die nationale Kunst. Gekrönte Preisschrift (Wien 1883). — Chr. Schultz, Wagner und seine Bedeutung für das deutsche Volk (Berl. 1883). — Wagners nationale Bedeutung *H* 22.

Bernh. Förster, Wagner als Begründer eines deutschen Nationalstils mit vergleichenden Blicken auf die Kulturen anderer

indogermanischer Nationen *BBl* 3. 106. — H. v. Wolzogen, Wagner und die deutsche Kultur (Leipz. 1882). — E. Schläger, Zur kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung Wagners *B Bl* 9, 149. — F. Poske, Wagner und die deutsche Kultur (Berl. 1888). — Ernst Rethwisch, Wagner. Kulturfragen 3. Heft (Berl. 1888).

Fritz Schultze, Das neue Deutschland, seine alten Heldensagen und Wagner (Leipz. 1883). — Camillo Sitte, Wagner und die deutsche Kunst (Wien 1875). — L. Gowe, Wagners Stellung zur deutschen Kunst *W* 1885, Nr. 1—8. — Wilh. Nicolai, Wagner als deutscher Mann *Jb* 1, 135.

Moritz Wirth, Bismarck, Wagner, Rodbertus, drei deutsche Meister. Betrachtungen über ihr Wirken und die Zukunft ihrer Werke (Leipz. 1883; 2. Aufl. 1885) S. 31—155; vgl. H. v. Stein, ges. Aufsätze S. 406.

Wagner als **Erzieher** von Herm. Ritter (Würzburg 1891); * von Alexander Wernicke (Langensalza 1899); von H. v. Wolzogen: Der Türmer 1900, 3, 113.

* Merklein, Wagner und das Gymnasium. Eine zeitgemäße Betrachtung von einem Gymnasiallehrer (Leipz., Fock 1893).

Paul Marsop, Der Kern der Wagnerfrage. Museumskunst oder Bühne der Lebenden? (Leipz. 1902 = Münchner allg. Zeit. Beil. Nr. 27/29).

Wagnerianer-Spiegel. Eine Charakteristik der wirklichen Wagnerianischen Geistesarbeit und Weltanschauung (Hannover o. J.)

Wagner und das Ausland

L. Schemann, Wagner und das Ausland *KJb* S. 295 — K. Probst und W. Fritze, Wagners Werke im Auslande *W* 1873, Nr. 26 und 28.

Amerika. Leo Geisberg, Wagner in Amerika *BBl* 22, 120. — Elizabet E. Evans, The Music of the Future in the Country of the Future *B F* S. 54. — G. Kobbé, Wagner in America: Review of Reviews (Dezember 1899).

Belgien. Edmond Evenepoel, Le Wagnérisme hors d'Allemagne (Paris 1891). — Maurice Kufferath, Notes bruxellois *BF* S. 47.

Dänemark. K. Gjellerup, Wagner und Dänemark *BBl* 20, 22.

England. Vgl. The Meister. — K. Klindworth, Einst und jetzt in England *BBl* 21, 329. — Mathilde Blind,

Wagnerism in England *BF* S. 49. — Das Wagnertum in England: Die Nation 4. Jahrg. Nr. 41.

Frankreich. Vgl. Revue und Silège's Bibliographie Wagnérienne. — Paul Marsop, Die Aussichten der Wagnerschen Kunst in Frankreich *KJb* S. 310. — Chg. Servières, Wagner jugé en France (Paris 1891)); La représentation en français des drames de Wagner (Paris 1902). — Chamberlain, Wagner et le génie Français: Revue des deux Mondes Juli 1896. — Henri Lichtenberger, Wagner in Frankreich: Jugend 1900, Nr. 41. — Abel H. Friedländer, Der Wagner-Kultus in Frankreich: Gegenwart 29. Sept. 1900. — C. Mauclair, Wagner und das französische Publikum: Wiener Rundschau 1. Jan. 1900. — Catulle Mendès, L'Oeuvre wagnérienne en France (Paris 1899). — Ad. Jullien, Les oeuvres de Wagner dans les concerts a Paris *BF* S. 44.

Ch. Vincens, Wagner et le Wagnérisme au point de vue français (Paris 1902). — J. Francis Shepard, Wagners Music in France: *Meister* 4, 65. — Louis de Fourcaud, Wagner et l'Opera français *BF* S. 42.

K. L. Thieme, Wagner im Dienste französischer Maler. Eine kritische Studie (Leipz. 1886).

P. Verdun, Les ennemies de Wagner (Paris 1887). — Gounod über Wagner: *Meister* 2, 140.

Rich. Werner, Wagners dramatische Dichtungen in französischer Übersetzung. 3 Programme (Berl. 1901, 02, 04). — Jean Thorel, Die französischen Übersetzungen von Wagners Dramen *BBl* 18, 154 f; 20, 291.

Gesamtübersetzungen der Dramen: Quatre Poèmes d'Opéras: Le Vaisseau Fantôme. Tannhaeuser. Lohengrin. Tristan et Iseult. Traduit en Prose [par Paul Armand Challemel-Lacour]. (Paris 1861; nouvelle édition par Charles Nuitter, Paris 1893).

Le Théâtre complet de Wagner, les XI opéras scène par scène, avec notes biographiques et critiques par Josef Péladan (Paris 1894).

Wagner. Traduction [en Prose] avec introduction et des Notes: Tristan et Yseult, Les Maîtres chanteurs, L'Anneau, Parsifal, par le Comte de Chambrun et Stanislas Legis. Illustrations par Jacques Wagrez. 2 Bde. (Paris 1895).

Les Opéras de Wagner (Tannhäuser, Lohengrin, Parsifal) traduits par A. Delpit (Paris 1896).

Italien. **Wagner**, Brief an einen italienischen Freund über die Aufführung des „Lohengrin" in Bologna (1871); Schreiben an den Bürgermeister von Bologna *W* 1872 Nr. 42 = *S* 9, 341—349.

A. Untersteiner, Die Wagnerfrage in Italien *W* 1890, Nr. 17. — G. A. Munaro, Wagner in Italia *BF* S. 55.

Spanien. José de Letamendi, La Música de Porvenir y el Porvenir de mi Patria *BF* S. 50. — Aug. Zapp, Wagner von einem Spanier beurteilt: Magazin f. Lit. des In- und Auslands (1881 S. 346 f.)

Bayreuth

(Über alle Einzelheiten Literaturangaben im 3. Bande; hier ist nur aus der den Bayreuther Gedanken im allgemeinen, die Verwirklichung von Wagners Festspielidee behandelnden Literatur wichtigstes angeführt.)

Die **Festspielidee** wurde von **Wagner** zum erstenmal ausgesprochen in Briefen an Theodor Uhlig und Liszt am 12. und 20. November 1851; öffentlich in „* * Eine Mitteilung an meine Freunde" 1852 S. 187 = *S* 4, 417. * * Vorwort zur Buchausgabe „Der Ring des Nibelungen" (Leipz. 1863) = *S* 6, 367 f. — Das Bühnenfestspielhaus in Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben. Mit sechs architektonischen Plänen (Leipz., Fritzsch 1873. 4°) = *S* 9, 384. — Schlußbericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles bis zur Gründung von Wagnervereinen begleiteten *S* 9, 371.

Karl **Heckel**, Die Bühnenfestspiele in Bayreuth, Beitrag zur Geschichte ihrer Entstehung *KJb* S. 167; * Die Bühnenfestspiele in Bayreuth. Authentischer Beitrag zur Geschichte ihrer Entstehung und Entwickelung (Leipz. 1891). Ergänzt durch die Briefe Wagners an Emil Heckel. Zur Entstehungsgeschichte der Bühnenfestspiele in Bayreuth (Berl. 1899); Briefe an Theodor Muncker *BBl* 23, 191; an Friedrich Feustel *BBl* 26, 161 nnd *MZ* 1902 Nr. 7; an Josef Hoffmann (Wien 1896); vgl. Kloß, Wagner-Lesebuch S. 34 f.

* * **Wagner, Das Bayreuther Werk.** Briefe und Dokumente aus den Jahren 1871 bis 1876 *BBl* 9, 1—53. — Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876 *BBl* 1, 341 = *S* 10, 139.

* * Eine Rede Wagners vom 15. Sept. 1877 *KJb* S. 196

bis 208. Briefe an Wolzogen und Friedrich Schön *BBl* 5, 97 und 193 = *S* 10, 363 und 371.

* Wagner, Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882 *BBl* 5, 321 = *S* 10, 381.

Bayreuth. Von H. v. Wolzogen (Berl. 1904 2. Aufl. 1906 = Die Musik herausg. von Rich. Strauß 5. Bd.); von Wolfg. Golther (Berl. 1904 = Das Theater, herausg. von K. Hagemann 2. Bd.). — Julius Hey, Wagners Stilbildungsschule *BF* S. 26.

* Chamberlain, Die ersten zwanzig Jahre der Bayreuther Bühnenfestspiele *BBl* 19, 1. — Glasenapp, Das Lebensziel Wagners *BF* S. 7. — Wolzogen 1878 bis 1898 *BBl* 21, 79 f. — Erich Kloß, Zwanzig Jahre Bayreuth (Berl. 1896), traduit par Gg. Korczewski (Berl. 1896); Der Gedanke von Bayreuth; Die Geschichte der Festspiele: Wagner-Lesebuch S. 11 f.; Dreißig Jahre Bayreuth *Jb* 1, 399. — J. v. Santen Kolff, Aus der Geschichte des Bayreuther Gedankens *BBl* 15, 21 f. — Artur Prüfer, Die Bühnenfestspiele in Bayreuth. Sechs Vorträge (Leipz. 1899). — Jubiläumsheft der *MZ* 1901 Nr. 30/31 — M. G. Conrad, Wagners Geist und Kunst in Bayreuth (München 1906). — Eduard Reuß, Wesen und Bedeutung der Bayreuther Arbeit *Jb* 1, 422.

Felix Weingartner, Bayreuth 1876 bis 1896 (Berl. 1904), nimmt gegen Bayreuth Stellung.

Reinhold v. Lichtenberg, Bayreuth und Olympia *BBl* 16, 358. — Gustav Wittmer, Deutsch-griechisches Olympia *BBl* 19, 144.

H. v. Wolzogen, Die Idealisierung des Theaters *BBl* 7, 129 f. 8, 140 f.; Über den Plan einer Stilbildungsschule: Wagneriana S. 203; Die Tragödie in Bayreuth und ihr Satyrspiel (Leipz. 1877; 5. Aufl. 1881).

* Henry Coutagne, Les Drames musicaux de Wagner et le Théâtre de Bayreuth. Étude critique. (Paris 1893). — Jules Freson, Bayreuth. Un Pèlerinage d'Art (Paris 1890). — Paul Flat, Lettres de Bayreuth, suivies d'une lettre de Chamberlain (Paris 1892).

Albert Lavignac, Le Voyage artistique à Bayreuth (Paris 1897).

I. Buch: Kindheits- und Lehrjahre

S. 1—180.

* R. Wagner. His Life and Works from 1813 to 1834 compiled from original Letters, Manuscripts and other Documents by the late Mrs. Mary Burrel neé Bank († 1898) and illustrated with Portraits and Facsimiles [herausg. von Frau S. Henniker Heaton, Frau Burrels Tochter, und deren Gatten]. Engraved and printed London [1905] by Allan Wyon, Chief Engraver of her Majesty's Seals. The Illustrations [35 selbständige, 33 im Text] are in Heliogravure by the House of Fillon and Heuse of Paris. — This book is engraved [auf 250 Kupferplatten] for the honourable Mrs. Burrel; one hundred copies are printed on specially manufactured paper with watermark facsimile of R. Wagners Autograph [70 × 52 cm großes Folioformat].

Für die gütige Erlaubnis der Benützung des seltenen Prachtwerkes, aus welchem S. 355/56 Wagners Einleitung zu seiner Lebensbeschreibung abgedruckt ist, habe ich Frau S. H. Heaton ergebensten Dank abzustatten.

Eugen Segnitz, Wagner und Leipzig 1813 bis 1833 (Leipz. 1901). — W. A. Ellis, Wagners Childhood: *Meister* 2, 37.

1. Biographische Grundlinien

S. 3—10.

S. 9. **Wagnerliteratur.** Silège sagt im Vorwort seiner Bibliographie: „Seit 50 Jahren ließ das Wagnertum (le Wagnérisme) in Europa eine phänomenal reiche literarische Ernte entstehen. Ohne Übertreibungen muß man nach Tausenden die Flugschriften, Pamphlète, Verteidigungen, Übersetzungen, Brochüren, Bücher aller Art zählen, welche diese neue Literatur bilden."

2. Heimat und Familie

S. 11—33.

S. 12. **Sächsische Art.** Rob. Wuttke, Sächsische Volkskunde (2. Aufl. Dresden 1901). — O. Weise, Die deutschen Volksstämme und Landschaften (2. Aufl. Leipz. 1903). — Hans Meyer, Das deutsche Volkstum (2. Aufl. Leipz. 1903) S. 97 f.

S. 18. Thomas-Kantorat: Gustav Wustmann, Aus Leipzigs Vergangenheit (Leipz. 1885) S. 334/47. — A. Schiffner, Die Reihenfolge der Kantoren an der Thomasschule in Leipzig *Z* 14, 91.

S. 21. Stein, Aus dem großen Kriege: Helden und Welt. Dramatische Bilder eingeführt durch Wagner (Chemnitz 1883) S. 139/48.

S. 26. **Mutter.** Glasenapp, Wagner als Mensch *BT* für 1886 S. 38 und in vermehrtem Sonderabdruck (3. Aufl. Riga 1889). — Erich Kloß, Wagner und seine Mutter: Ein Wagner-Lesebuch S. 59. — Rich. Sternfeld, Wagner und seine Mutter: ges. Aufsätze (Berl. 1906) 2, 71. — Albert Heintz, Wagners Mutter und Stiefvater *MZ* 1893 Nr. 6.

S. 27. **Persönlichkeit.** Fr. v. Hausegger, Die künstlerische Persönlichkeit (München 1897). — Schiller: „Alles was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität" (1791). — Goethe zu Eckermann): „Man muß etwas sein, um etwas zu machen". — Hebbel: „Die guten Deutschen haben keine Ahnung davon, daß der Dichter den Menschen voraussetzt" (2. Oktober 1863).

---

3. Kindheit und Schuljahre

S. 34—101.

S. 52. **Kindheit.** * Ferd. Avenarius, Wagner als Kind. Nach Erinnerungen seiner Schwester Cäcilie Avenarius und anderer Jugendgenossen: Beilage z. Münchn. allgem. Zeit. 1889 Nr. 73/74. — Die Erinnerungen von A. Schilling, Aus Wagners Jugendzeit (2. Aufl. Berl. 1902), erscheinen trotz der von der Verfasserin versicherten treuen Wahrhaftigkeit zu novellistisch aufgeputzt, um ohne weiteres als biographisches Material verwendet zu werden.

Albert Heintz, Cecilie Avenarius, ein Gedenkblatt. *BT* für 1894 S. 154.

S. 53. **Tierliebe.** H. v. Wolzogen, Wagner und die Tierwelt (Leipz. 1890). — Kloß, Natur- und Tierwelt bei Wagner: Bühne und Welt 9, 272 f. = Wagner-Lesebuch S. 91—120.

S. 64. Adam Öhlenschläger, Meine Lebenserinnerungen (Leipz. 1850) 4, 92.

S. 85. Dorn, Aus meinem Leben. Musikalische Erinnerungen und Abhandlungen. 7 Bde. (Berl. 1870—86). — Allg. deutsche Biogr. 48, 35. — *M* 13, 166.

S. 85. **Paukenschlagouvertüre.** Im „allergnädigst privilegierten Leipziger Tageblatt" vom 28. Dezember 1830 Nr. 181 steht: „Die erste Abteilung des Deklamatoriums eröffnete eine ganz ‚neue Ouvertüre', die, wie mir versichert worden ist — denn ich kam leider zu spät, um sie selbst noch zu hören —, viel Sensation gemacht und besonders durch die Wirkung der Pauken und den überraschenden Schluß Erstaunen erregt hat."

S. 86. **Schäferspiel.** Fr. Rühle, Das deutsche Schäferspiel des 18. Jahrhunderts (Halle 1885); Gustav Weinberg, Das französische Schäferspiel in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Frankfurt a. M. 1884).

S. 87. A. Löhn-Siegel, Wagner auf der Nikolaischule *KJb* S. 72.

S. 90. **Adolf Wagner.** Glasenapp, Der Oheim R. Wagners, ein Lebensbild zugleich als ein Beitrag zur Jugendgeschichte Wagners *BBl* 8, 197—227. — Briefe an Friedrich Baron de la Motte Fouqué (Berl. 1848) S. 539—87. — Goedekes Grundriß 6, 455. — Goethes Brief bei Woldemar v. Biedermann, Goethe und Leipzig (Leipz. 1865) 2, 326.

S. 95. Fouqués Eginhard und Emma. Heinr. May, Die Behandlungen der Sage von Eginhard und Emma (Berl. 1900 = Munckers Forschungen 16, 87 f.) — M. Koch, Friedrich de la Motte Fouqué (Stuttg. 1893 = Kürschners National-Literatur Bd. 146 I.) — Erich Hagemeister, Fouqué als Dramatiker (Greifswald 1905).

S. 98. **Monodrama.** Edgar Istel, Die Entstehung des deutschen Melodramas (Berl. 1906 = *M* 18, 143 f.)

---

4. Universitätszeit. Kompositionen

S. 102—180.

S. 114. C. F. Hartmann, Die Leipziger Unruhen (Gera 1830).

S. 115. **Polenschwärmerei.** Rob. F. Arnolds „Geschichte der deutschen Polenliteratur" reicht in dem bis jetzt allein vorliegenden 1. Bde. (Halle 1900) nur bis 1800. Wagners Teilnahme an der ganzen Richtung wird aber erörtert in Arnolds Untersuchungen „Holtei und der deutsche Polenkultus": Forschungen zur neueren Lit.-Gesch., Festgabe für Rich. Heinzel (Weimar 1898). S. 465 f.; „Tadeusz Kosciuszko in der deutschen Literatur" (Berl. 1898) und

in Kochs Zeitschr. für vergleichende Lit.-Gesch. 13, 206. Antoniewicz hat über seine Unterredung mit Wagner erst am 29. März 1898 in der Zeitung Slowo Polskie berichtet.

S. 119. **Laube.** Erinnerungen 1810 bis 1881 (2 Bde. Wien 1875/82), auch als Einleitung und Abschluß der „gesammelten Schriften" (16 Bde. Wien 1875/82). — Otto Kraus, Heinr. Laube. 1885: Allgem. Konservative Monatsschrift 6, 339 f. — Gutzkow, Laube: Götter, Helden und Don Quixote (Hamburg 1838) S. 235 f. — Ferd. Brosswitz, Laube als Dramatiker (Breslau 1906).

S. 120. **Junges Deutschland.** Joh. Prölß, Das junge Deutschland. Ein Buch deutscher Geistesgeschichte (Stuttg. 1892). — J. Dresch, Gutzkow et la jeune Allemagne (Paris 1904). — Heinr. v. Treitschke, Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert (Leipz. 1890) 4^4, 407—497.

S. 129. **Heinses** sämtliche Werke, 10 Bde., hat H. Schübbekopf (Leipz. 1903 f.) herauszugeben begonnen. — Hans Müller, Heinse als Musikschriftsteller: Vierteljahrsschr. für Musikwissenschaft 1887 3, 561—605. — K. Detlev Jessen, Heinses Stellung zur bildenden Kunst (Berl. 1902). — Emil Sulger-Gebing, Heinse, eine Charakteristik zu seinem 100. Todestage. (München 1903.)

S. 191. **Genelli.** Gustav Wittmer, Erinnerungen an Friedrich Preller und Bonaventura Genelli *BBl* 18, 319. — Peter Cornelius, Genelli: Literarische Werke (Leipz. 1904) 3, 200.

S. 133. Gustav **Schlesier.** Gutzkow, Götter, Helden und Don Quixote (Hamburg 1838) S. 271 f.

S. 133. **Ortlepp.** F. Walter Ilges, Blätter aus dem Leben und Dichten eines Verschollenen (München 1901).

S. 136. **Weinlig.** Ein Gedenkblatt. *BT* für 1892 S. 141. — *M* 2, 996.

S. 141. Rud. M. Breithaupt, Wagners **Klaviermusik** *M* 12, 108.

S. 145. Ernst Raupachs dramatische Werke ernster Gattung. 11. Bd.: Die Hohenstaufen 7. Bd. (Hamburg 1837). — Für Joh. Jos. Albert schuf A. Dulk einen Operntext „König Enzio" 1862, umgearbeitet 1875.

S. 149. Briefe Wagners an Mutter und Schwester *BBl* 28, 1.

S. 151. Karl W. Whistling, Der Musikverein **Euterpe** zu Leipzig 1824 bis 1874. Ein Gedenkblatt auf Grund der Akten (Leipz. 1874). — Emil Kneschke, Die 150jährige Geschichte der Leipziger **Gewandhauskonzerte** (Leipz. 1893).

S. 153. **C-Dur-Symfonie.** Wagner, „Bericht über die Wiederaufführung eines Jugendwerkes" *W* 1883 Nr. 3 = *S* X, 397—416. Einzige Besprechung der Lyzeums-Aufführung durch den Mailänder Kritiker Filippo Filippi 1883 in der ersten Nummer der Londoner Musical Review. — Oskar Eichberg, Wagners Symfonie in C-Dur analysiert (Berl. 1887). — W. Tappert, Wagners zweite Symfonie *W* 1886 Nr. 40/41.

S. 153. **Rochlitz,** Auswahl des Besten aus seinen sämtl. Schriften 6 Bde. (Zülichau 1821/22); Für Freunde der Tonkunst 4 Bde. (Leipz. 1824/32). Rochlitz über das musikalische Drama *BBl* 5, 318. — Goethes Briefwechsel mit Rochlitz (Leipz. 1887). — Ad. Stern, Fr. Rochlitz: Beiträge zur Lit.-Gesch. des 17. und 18. Jahrhunderts (Leipz. 1893) S. 175—236.

S. 159. **Schumann.** Briefe Wagners an Schumann *M* 4, 223. — Gesammelte Schriften über Musik und Musiker 4 Bde. (Leipz. 1854; 3. Aufl. 1875; neue kritische Ausgabe, 4. Aufl. von Jansen 2 Bde.); genügende Auswahl Reclam Nr. 2472/3, 2561/2, 2621/2. — Jugendbriefe herausg. von Klara Schumann (3. Aufl. Leipz. 1898); Briefe, neue Folge herausg. von F. Gust. Jansen (2. Aufl. Leipz. 1904). — R. Batka, Schumann (Reclam Nr. 2882). Heinr. Riemann, Schumanns Leben und Werke (Leipz. 1887).

F. Liszt, Robert und Clara Schumann 1855: Ges. Schriften (Leipz. 1882) 4, 103—206. — F. G. Jansen, Die Davidsbündler. Aus Schumanns Sturm- und Drangperiode (Leipz. 1883). Schumanns schriftstellerische Tätigkeit: Grenzboten 1891. 2, 322 und 361. — Philipp Spitta, Musikgeschichtl. Aufsätze (Berl. 1894) S. 383; Herm. v. d. Pfordten, Musikalische Essays (München 1897) 1, 230; G. Noren-Herzberg *M* 20, 100.

Viktor Joß, Der Musikpädagoge Fr. Wieck und seine Familie (Dresden 1901). — Berthold Litzmann, Klara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen. Mädchenjahre (Leipz. 1902; 8. Aufl. 1906); Ehejahre (Leipz. 1905).

S. 160 **Mendelssohn.** Wagner über Mendelssohns Paulus *W* 1899 Nr. 12 = *BBl* 22, 4. — S. Hensel, Die Familie Mendelssohn 1729 bis 1874 nach Briefen und Tagebüchern (3 Bde. Berl. 1879; 3. Aufl. 2 Bde. 1882). — Mendelssohns Briefe aus den Jahren 1830 bis 47. 2 Bde. (Leipz. 1861; 6. Aufl. 1864). — Eduard Devrient, Meine Erinnerungen an Mendelssohn (Leipz. 1869). — W. A. Lampadius, Mendelssohn. Ein Gesamtbild seines Lebens und Wirkens (Leipz. 1886). — E. van der

Straeten, Streiflichter auf Mendelssohns und Schumanns Beziehungen zu zeitgenössischen Musikern *M* 15, 25 f.

S. 166. Wagner und das Haus Schott: Alfred Börckel, Aus der Mainzer Vergangenheit, historische Schilderungen (Mainz 1906) S. 193—208.

S. 171. Faustkompositionen. J. v. Santen-Kolff, Wagners erster Versuch als Faustkomponist *BT* für 1894 S. 111. — Berlioz: Goethejahrbuch 12, 99 und 127.

S. 172. Faustaufführung. Ad. Enslin, Die ersten Theateraufführungen des Goetheschen Faust (Berl. 1880). — W. Creizenach, Die Bühnengeschichte des Goetheschen Faust (Frankf. a. M. 1881).

S. 173. **Leipziger Theater.** Emil Kneschke, Zur Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig (Leipz. 1864). — K. Theodor Küstner, Rückblick auf das Leipziger Stadttheater (Leipz. 1830); Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung (Leipz. 1853). — Heinr. Laube, Das norddeutsche Theater (Leipz. 1872) S. 111 f.

S. 175. **Marschner,** Kurzer Abriß aus meinem Leben (1825), zum Teil abgedruckt Allg. deutsche Biographie 20, 435. — Biographie von M. Emil Wittmann (Reclam Nr. 3677). — Der Vampyr, Dichtung von W. Aug. Wohlbrück (Reclam Nr. 3517). — Stefan Hock, Die Vampyrsagen und ihre Verwendung in der deutschen Literatur (Berl. 1900 = Munckers Forschungen zur neueren Lit.-Gesch. 17. Bd.)

S. 176. **Auber.** * Wagner, Erinnerungen an Auber *W* 1871 Nr. 46/48 = *S* 9, 51—73. — Liszt, Die Stumme von Portici (1854): ges. Schriften 3 I, 79. — Berlioz, Les Diamants de la Couronne. 1841: Les Musiciens et la Musique (Paris o. J.) S. 43. — W. H. Riehl, Boieldieu und Auber mit ihren Genossen: Musikalische Charakterköpfe 2^5, 76.

II. Buch: Wanderjahre und erste Opern

S. 181—349.

5. Wien und Prag. Würzburg und Magdeburg

S. 183—216.

S. 183. Herold. Berlioz, Zampa (1835): Les Musiciens et la Musique (Paris o. J.) S. 191. — Zampa, Dichtung von

Duveyrier = Melesville, herausg. von K. Fr. Wittman (Reclam Nr. 3185).

S. 185. Raimund. Sämtl. Werke herausg. von Ed. Caſtle. 8 Bde. (Leipz., Heſſe 1908). — Peter Cornelius, Der Diamant des Geiſterkönigs: Literariſche Werke 3, 144.

S. 188. Prag. Dionys Weber. Tomaſchek. Kittl. Stöger: Wurzbachs Biographiſches Lexikon des Kaiſertums Öſterreich 53, 182. 46, 57. 11, 340. 39, 106. — Rich. Batka, Die Muſik in Böhmen (Berl. 1906 S. 40 f.). — Oskar Teuber, Geſchichte des Prager Theaters. Dritter Teil 1817—1887 (Prag 1888).

S. 191. Würzburg. Adolf Sandberger, Wagner in Würzburg *Z* 1888 Bd. 55 Nr. 38—41. Herm. Ritter, Das Wagnerhaus in Würzburg *M* 4, 1830. — J. G. Wenzel Dennerlein, Geſchichte des Würzburger Theaters von ſeiner Entſtehung 1803/04 bis zum 31. Mai 1853 (Würzburg 1853). — Nach Mrs. Burrel ſoll Alberts älteſte Tochter Johanna, die ſpätere Sängerin und Schauſpielerin Jachmann = Wagner, ſchon am 24. November 1830 auf dem Würzburger Theater den kleinen Karl in Ifflands Rührſtück „Der Spieler" gegeben haben. Mit dem von Glaſenapp angeführten Datum von Alberts Eheſchließung iſt das nicht gut zu vereinigen, aber tatſächlich wurde an dieſem Tage Ifflands Schauſpiel gegeben, und das Perſonalverzeichnis der Kinderrollen führt Johanna Wagner mit auf für die Spielzeit 1830/31 und die erſte Hälfte 1832; von 1833 an finden wir ſchon Johanna und Franziska Wagner ſtändig verzeichnet.

S. 194. Cherubini, L. Schumann *BBl* 5, 16. — Berlioz, Cherubini. Esquisse biographique: Les Musiciens et la Musique S. 25.

S. 195. Text und Notenbeiſpiel der Vampyr-Einlage bei Tappert, Wagner (Elberfeld 1883) S. 8.

S. 198. Ringelhardt. Der Direktor, der Wagner die Bühne ſeiner Vaterſtadt verſchloß, pflegte nach Karoline Bauers Erinnerungen („Komödianten-Fahrten" Berl. 1875. S. 315) zu ſagen: „Der Herr von Schiller und der Herr von Goethe ſind im Bücherſpinde recht charmante Leute, aber auf der Bühne ſind ſie die echteſten Lumpenkerle, mit denen man keinen Hund hinterm Ofen vorlockt. Da lob ich mir den Herrn von Neſtroy und den Herrn von Raupach! Das ſind liebe, praktiſche Leute!"

S. 200. Alois John, Wagner in den deutſch-böhmiſchen Bädern (Eger 1890).

S. 203. **Lauchstädt**, ein Modebad der Leipziger im 18. Jahrh.: Gustav Wustmann, Aus Leipzigs Vergangenheit (Leipz. 1885) S. 427/72.

S. 205. **Magdeburg.** Wilh. Hasse, Wagner in Magdeburg: Magdeburger Zeitung 1898 Nr. 251/53. — Waldemar Kawerau, Aus Magdeburgs Vergangenheit (Halle 1886) behandelt nur das Musikleben im 18. Jahrhundert. — Über die Neujahrskantate W. Tappert *W* 1887 Nr. 35.

S. 207. Nürnberg, Erich Schmidt, Die Entdeckung Nürnbergs: Charakteristiken (Berl. 1902. 1^2, 38).

S. 207. **Wilhelmine Schröder-Devrient**, geb. zu Hamburg 6. Dezember 1804, Tochter von Fr. Ludwig und Sofie Schröder, gest. zu Koburg 26. Januar 1860. — Alfred v. Wolzogen, W. Schröder-Devrient. Ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen Dramas (Leipz. 1863). — Claire von Glumer, Erinnerungen an W. Schröder-Devrient (Leipz. 1862; neue Ausgabe 1885). — K. Hagemann, W. Schröder-Devrient (Berl. o. J. = Das Theater 7. Bd.); *M* 13, 309. — Karoline Bauer, Komödianten-Fahrten (Berl. 1875) S. 161 f. — Laube, Die Opernsängerin. Romeo: Charakteristiken 1, 211—276. — L. Rellstab, Wilhelmine Schröder-Devrient *Z* 1, 184 f.

Klara Wieck schreibt in ihrem Tagebuch unterm 5. April 1840, als sie nach längerer Zeit wieder den „Hochgenuß" von Wilhelminens Fidelio hatte: „Die höchste Vollendung in der Kunst, wie sie sie besitzt, scheint Einem Natur, jede Bewegung ist bei ihr einstudiert, und doch glaubt man, es sei alles augenblickliche Eingebung. Das ist ein gewaltiges Weib, in der Kunst mein Ideal! Das Adagio singt ihr niemand nach, weder die Grisi noch Persiani. Mit einer Wärme, einer Innigkeit und so meisterhaft ruhig, nobel dabei, daß jeder, der Musik fühlt, hingerissen sein muß." Vgl. auch Litzmann, Klara Schumann (Leipz. 1905) 2, 116 f. — Jakob Moleschott in seinen „Lebenserinnerungen": „Die Schröder-Devrient wußte diese mächtige Stimme so wohltuend bis zu der zartesten Gesangweise abzustufen, daß ihrer reichbesetzten Bühnentonleiter aller nur möglicher Ausdruck durch Gesangmittel zu Gebote stand. Sie wäre eine der größten Schauspielerinnen gewesen, wenn sie nicht die erste Sängerin gewesen wäre. In Wirklichkeit war sie beides vereint, und ihre Darstellung jenes des ergreifendsten Trauerspiels würdigen, heldenhaft und so tief menschlichen Trauergesangspiels (Norma) drang einem in Mark und Bein." — Im Gegensatz dazu urteilte Berlioz

ziemlich ungünstig, als er die ihm so viel gerühmte Künstlerin auf der Berliner und Dresdner Bühne hörte.

S. 212. **Planer**, Minna. *M* 3, 1401/11 von W. Tappert (gerecht und sachlich); Breslauer Morgenztg. 1902 Nr. 592 von Ad. Oppenheim. Briefe Minnas herausg. von Zolling: Gegenwart 1899 Nr. 40/42, von Prudhomme: Weekly critical Review 1903. Als Geburtsort und Jahr gibt Oppenheim Dresden und 1815, Ellis 1814, Dorn 1804 an. Nach der Grabinschrift und nach Glasenapp ist Minna geb. am 5. Sept. 1809 zu Öderan im Erzgebirge, gest. zu Dresden 25. Jan. 1866.

6. Erste Opern und früheste schriftstellerische Versuche S. 217—237.

S. 217. **Hochzeit.** Ad. Sandberger *Z* 1888 Nr. 38. Tappert *W* 1887 Nr. 27. Paul Hartwig, Berliner Tagebl. 13. Juni 1897. Das Septet suchte Wagner 1879 nach Auflösung des Würzburger Musikvereins vergeblich wiederzuerlangen; es wurde 1892 für 150 Mark nach München, 1897 für 2000 Mark an Mrs. Burrel nach England verkauft. — Die Vermutung der Quelle in Immermanns „Kardenio und Celinde" ist ebenso irrig wie der Hinweis auf Otways „Die Waise oder die unglückliche Hochzeit".

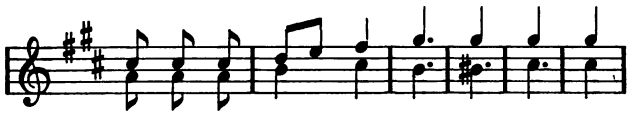
S. 219. **Feen.** Textbuch und Klavierauszug. (Mannheim, Heckel 1888.) — Ad. Sandberger *Z* 1888 Nr. 39/41. H. Reimann *MZ* 1888 Nr. 31/37; W. Tappert *W* 1887 Nr. 38. — Albert Soubies et Ch. Malherbe, Un Opéra de Jeunesse: Mélanges sur Wagner (Paris 1892) S. 1—71.

S. 220. **Gozzi.** Le Fiabe. A Cura di Ernesto Masi 2 Bde. (Bologna 1884). — Volkmar Müller, Gozzi-Literatur in Deutschland: Dramatische Dichtungen von Gozzi (Dresden 1889) S. 343 f. — Theatralische Werke von K. Gozzi. Aus dem Italienischen übersetzt 5 Bde. (Bern 1877/79); darin 2, 1—119: Die Frau eine Schlange. Ein tragikomisches Märchen in drei Akten. — Theod. Herold, Fr. Aug. Klemens Werthes. Biographische und quellenkritische Forschungen (München 1898). — Die Frau als Schlange, ein tragikomisches Märchen. Aus dem Italienischen übers. von Volkmar Müller (Dresden 1889). — Albert Köster, Turandot: Schiller als Dramaturg (Berl. 1892) S. 214 f.

S. 227. **Liebesverbot.** Inhaltsangabe, Geschichte der Entstehung und Aufführung *S* 1, 25—40. „Karnevalslied" als Musik-

beilage zum 2. Bde. der „Europa" (Leipz. 1837 und Braunschweig 1855). Isabellas Arie: „Kennst Du das Leid der Elternlosen" als Beilage zu Chamberlains „Wagner" (München 1896). — *MZ* 1901 Nr. 48.

S. 228.



S. 229. Über Shakespeares Measure for Measure vgl. Shakespeares dramatische Werke herausg. von M. Koch (2. Bearbeitung Stuttg., Cotta Nachfolger 1903) 11, 235—242.

S. 234. **Früheste Aufsätze.** Die deutsche Oper: Zeitung für die elegante Welt 10. Juni 1834 Nr. 111; Neudruck *KJb* S. 376 f. — Pasticcio: *Z* 6. und 10. November 1834 Bd. 1 Nr. 63/64; Neudruck *BBl* 7, 337; 8, 65. — Aus Magdeburg (Die Verschwörung. Die Oper) *Z* 3. Mai 1836 Bd. 4 Nr. 36. — Aufsatz aus Berlin über Rellstab, 28. Mai 1836 an Schumann geschickt, von diesem aber nicht aufgenommen. — Dramatischer Gesang (Königsberg 1837) *MZ* 1888 Nr. 10. — Norma. März 1837 (ungedruckt). — Bellini. Ein Wort zu seiner Zeit: Rigaer Zuschauer 7. (19.) Dezember 1837 Nr. 4621; Neudruck *BBl* 8, 363. Hiermit zu vergleichen ist die Charakteristik Bellinis von C. Koßmaly *Z* Nr. 25—30, März 1838.

S. 235. **Bellini.** W. H. Riehl, Rossini, Bellini, Donizetti: Musikal. Charakterköpfe 2^5, 3. — Liszt, Bellinis Montecchi e Capuletti (1854): ges. Schriften 3I, 85.

7. Königsberg und Riga

S. 238—259.

S. 238. **Berlin.** W. Tappert, Wagner in Berlin *BF* S. 24a. R. Sternfeld, Wagner in Berlin: Die Woche 1903 Nr. 40.

S. 238. **Spontini.** Wagner, Erinnerungen an Spontini: Eidgenössische Zeitung 1857; *S* 5, 109—132. — Allgemeine deutsche Biographie 35, 260. — W. H. Riehl, Musikal. Charakterköpfe 1^6, 161.

S. 240. **Königsberg.** A. Woltersdorf, Geschichte des Königs-

berger Theaters von 1744 bis 1855 (Berl. 1856). — *Z* Bd. 6 Nr. 30. — W. Tappert, Perkunos-Lohengrin *W* 1887 Nr. 35.

S. 243. **Schindelmeißer.** Wagners Briefe an ihn *BBl* 27, 21—52; *MZ* 1899 Nr. 26.

S. 245. **Riga.** Dorns Berichte *Z* Bd. 7 Nr. 26; Bd. 9 Nr. 4/5 (Verzeichnis von Holteis Opernpersonal). 7 (Überblick der bisherigen Entwickelung des auf „unseligem Pfad" wandelnden „großen Talentes" Wagner).

S. 264. **Brackel,** Harald Ludwig Otto von: Das Baltische Dichterbuch herausg. von Jeannot Emil von Grotthuß (Reval 1894) S. 344.

S. 248. **Holtei** über Riga: Vierzig Jahre (Breslau 1846) 6, 233—302. Briefe aus und nach Grafenort (Altona 1841) S. 224. —

Angriffe Holteis auf Wagner: Simmelsammelsurium (Breslau 1872) 1, 265 im Anschluß an Otto Ludwigs Satz: „Das Kunstwerk der Zukunft ist nichts als ein ungeheurer Zopf der Gegenwart, künstlerischer Charlatanismus unserer Tage". 2, 49 bei Besprechung von Emil Neumanns Buch „Deutsche Tondichter". Den „Rienzi" zugleich mit Rigoletto und Propheten verwirft Holtei 1858 in dem Aufsatz „Über unser heutiges Theaterwesen": Charpie (Breslau 1866) 1, 212.

M. Koch, Holtei: Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde 1898. 5, 23; Holtei und Wagner *R* 4, 435. — Paul Landau, Holteis Romane = Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte (Leipz. 1904) 1, 105/20.

S. 253. **Konzertprogramm,** Rigaer und Londoner Wohnhaus von 1839 abgebildet *M* Bd. 12 Heft 20.

S. 253. **Milau,** Die Hauptstadt Kurlands in dreistündiger Fahrt von Riga aus zu erreichen, wurde von Klara Schumann, die Riga garstig fand, auf ihrer Konzertreise 1844 gerühmt, als „eine allerliebste kleine Stadt, wo aber viel Kunstsinn herrscht — alle Künstler haben hier Konzerte gegeben — und weil mehr Bildung als in Riga. In Riga ist gar kein Kunstsinn, einige wenige Leute abgerechnet, und, wie mir schien, überhaupt keine feine Bildung.

S. 255. **Tannenbaum.** Lieder von R. Wagner Mit deutsch-englisch-französisch und italienischem Text (Berl. [1871] Adolf Fürstner): Schlaf ein, holdes Kind (F. A. Leo); Die Rose (Pierre de Ronard); Die Erwartung (Viktor Hugo); Der Tannenbaum, Ballade. Der Verfasser des Liedes „Der Tannenbaum" wird darin S. 19 irr-

tümlich Scheuerlein genannt. Scheurlins (1802—75) „Tannenbaum" nahm Göbecke in seiner Auswahl „Deutschlands Dichter von 1813 bis 1843" (Hannover 1844) als Nr. 397 auf. Im Musenalmanach für 1838 steht „Der Tannenbaum" als vorletztes von Scheurlins sechs Gedichten: Die Sonnenblume, Schneeglöckchen, Die Tränen, Die vier Türme, Der Tannenbaum, Das Abendläuten.

S. 257. **Hoffmann**, geb. 1805 in Wien, leitete das Rigaer Theater bis Juli 1844. 1846—52 war er Direktor des städtischen Theaters in Prag s. o. Teuber, 1852—55 des Frankfurter Stadttheaters. Wurzbach, Biographisches Lexikon (Wien 1863) 9, 172; Elisabet Mentzel, Das erste Frankfurter Schauspielhaus (Frankfurt a. M. 1902) S. 105 f.

---

8. Seefahrt. Pariser Leidens- und Läuterungsjahre

S. 260—297.

S. 260. Herder, Journal meiner Reise: Herders sämtl. Werke herausg. von Bernhard Suphan (Berl. 1878) 4, 545 und 483 f.; Herderbuch herausg. von J. Löber (Dresden 1898): Veit Valentins deutsche Schulausgaben Nr. 50. — Herders Werke herausg. von Hans Lambel (Stuttg. 1885) 2, 325: Kürschners Deutsche Nationalliteratur 75. Bd.

S. 268. **London.** Ferdinand Präger, Acht Tage in London: Wagner, wie ich ihn kannte (Leipz. 1892) S. 67—81.

S. 265. **Meyerbeer.** Albert Soubies et Ch. Malherbe Wagner et Meyerbeer: Mélanges sur Wagner (Paris 1892) S. 97—144. — Ed. Reuß *BBl* 14, 383. — Hausegger, Giacomo Meyerbeer: Gedanken S. 149. — W. H. Riehl, Musikalische Charakterköpfe 2 [5], 204. — Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper 2 [2], 1—31.

Liszt, Über Meyerbeers „Hugenotten" und „Robert der Teufel": ges. Schriften 2, 64 und 3, 48. — Peter Cornelius, Über Meyerbeers „Propheten" (1851): Literarische Werke (Leipz. 1904) 3, 9.

S. 269. **Paris.** Fr. Pecht, Aus Wagners Pariser Zeit: Beil. z. Münchner allg. Zeitung 1883 Nr. 81; Aus meiner Zeit. Lebenserinnerungen (München 1894) 1, 167—215. — Ed. Devrient, Briefe aus Paris (Leipz. 1839; 2. Aufl. 1846). — Ad. Fr. Graf v. Schack, Ein halbes Jahrhundert. Erinnerungen und Auf-

zeichnungen (Stuttg. 1888) 1, 52 und 143. — Präger, Wagner, wie ich ihn kannte S. 82—115.

S. 277. R. Sternfeld, Wagner und Berlioz' Juli-Symfonie *M* 5, 272.

S. 278. Napoleon-Kultus. Paul Holzhausen, Napoleons Tod im Spiegel der zeitgenössischen Presse und Dichtung (Frankfurt a. M. 1902); Heinrich Heine und Napoleon I. (Frankf. 1903). — K. v. Reinhardtstöttner, Napoleon I. in der zeitgenössischen Dichtung: Aufsätze und Abhandlungen vornehmlich zur Literaturgeschichte (Berl. 1887). — Wagner über Beethovens heroische Ouvertüre *S* 5, 219.

S. 279. Chopin. Liszt, Friedrich Chopin (1850). Frei ins Deutsche übertragen von La Mara: ges. Schriften 1. Band (Leipz. 1880).

S. 283. Wagners Briefe an Siegfried Lehrs *BBl* 25, 177. — Tagebuchblätter *KJb* 289.

S. 283. H. S. Chamberlain, Les portraits de Wagner par Ernest Kietz: Revue 2, 362.

S. 283. Delacroix. Charles Baudelaire (Wagners begeisterter Anhänger), L'Oeuvre et la Vie d'Eugène Delacroix; Peintures Murales: L'Art Romantique (Paris o. J.) S. 1—50.

S. 284. Heine. Ad. Strodtmann, Heines Leben und Werke (Berl. 1874). 2², 225 f. — *Z* 1844 Nr. 32. — L. P. Betz, Heine in Frankreich (Zürich 1895) S. 323; 415. — Über Heines Beziehungen zu Meyerbeer und Liszt: Max Nietzki, Heine als Dichter und Mensch (Berl. 1895) S. 88 f. J. Nassen, Heine über Rossini: Neue Heine-Funde (Leipz. 1898) S. 56.

S. 290. Grenadiere. Unter dem die halbe Seite füllenden Bilde der beiden sitzenden Grenadiere steht: À Mr. Henri Heine. Les deux Grenadiers. Mélodie de Richard Wagner. L'Aurore Nr. 22 Collection de morceaux de chant moderne avec de Piano. [1839] Mayenze chez les Fils de B. Schott. Nr. 6231. — Heinrich Heine gewidmet. Die beiden Grenadiere. Gedicht von Heinrich Heine. English adoptation by F. Corder für Baß oder Bariton mit Klavierbegleitung komponiert von R. Wagner. Mainz, B. Schott Söhne Nr. 24428 — Die drei Lieder s. Anm. zu S. 255 — Aus dem Briefe an Fischer vom 2. März 1855 ist zu schließen, daß Wagner gleichzeitig auch Bérangers Gedicht Les adieux de Marie Stuart, von Chamisso als „Maria Stuarts Abschied von Frankreich" übersetzt, vertont hat.

S. 292. **Vaisseau fantôme.** Ernst Pasqué, Der fliegende Holländer, Wagner, Heine und le Vaisseau fantôme: Nord und Süd (Breslau 1884) 30, 109 und 190.

---

9. Faustsymfonie. Literarische Tätigkeit

S. 298—328.

S. 300. **Faustsymfonie.** Wagners Briefe an Liszt 30. Jan. 1848; 29. Mai, 7. Okt., 9. Nov. 1852; 19. Jan., Anfang Febr. 1855; an Uhlig Dez. 1852. — Hans v. Bülow, Über Wagners Faustouvertüre. Eine erläuternde Mitteilung an die Dirigenten, Spieler und Hörer dieses Werkes *Z* 1856 Bd. 45, Nr. 6/7. Sonderabdruck (Leipz., C. F. Kahnt 1860) = Bülows Briefe und Schriften 3, 144—172. — J. v. Santen Kolff, Der Faustouvertüre Wachsen und Werden *BBl* 17, 240 f. — Max Chop, Wagner. Vademecum für den Konzertsaal (Berl. 1904) S. 228.

S. 301. Pariser Beethovenkultus *Z* 8, 1. — Miel, Über die Symfonien Beethovens und ihre Ausführung in Paris. Aus dem Französischen von E. Ponofka *Z* 1, 101 f.

S. 305. **Bergwerke zu Falun:** Deutsche Rundschau April 1905, 31, 1—14 und *BBl* 28, 168. — Gg. Friedmann, Die Bearbeitungen der Geschichte von dem Bergmann von Fahlun (Berl. 1887); K. Neuschel, Über Bearbeitungen der Geschichte des Bergmanns von Falun: Kochs Studien zur vergl. Lit.-Gesch. 3, 1—28.

S. 309. Donizettis „Favoritin": Liszt, Ges. Schriften (1854) 3 I, 110.

S. 310. **Wagners Schriften der Pariser Zeit.** Ein deutscher Musiker (2 Novellen und 5 Aufsätze), Über die Ouvertüre, die beiden Freischütz-Aufsätze, Bericht über Halévys Oper *S* 1, 113—319. Die französische Fassung aus der Gazette wieder abgedruckt in Ellis' Ausgabe der Prose Works. Die Berichte für die Dresdner Abendzeitung übers. als Wagner's Letters from Paris: *Meister* 6, 13 f.; 7, 43. f; Le Freischütz 7, 10. Neudruck von den „Amusements" und „Fatalitäten" aus der „Europa" 1841. 2, 577/91 und 3, 433/50 *BT* für 1893 und 1892; Neudruck der „Korrespondenz-Nachrichten" vom 23. Febr. 1841 *KJb* 273/86, der „Geschichte von den zwei schwarzen Rittern" *Jb* 1, 444. Die dort angekündigte Ausgabe der in *S* nicht aufgenommenen „Aufsätze und Kunstberichte des Meisters aus Paris 1841", eingeleitet von Richard

Sternfeld, umfaßt die beiden Aufsätze aus der „Europa" und neun Beiträge aus der Dresdener Abendzeitung „Aus R. Wagners Pariser Zeit": Deutsche Bücherei Bd. 64/65 (Berl. 1906). — Kürschner, Über Wagners Pariser Berichterstattung *KJb* 271.

S. 314. Pilgerfahrt *S* 1, 115. — Eine Novelle „L. van Beethoven", ebenso wie eine Novelle „Händel" *Z* 1, 121 f. und 1, 265 f. — Eine Übersicht der „Beethovendramen" von Hans Volkmann *M* 17, 258.

S. 315. Neveu de Rameau. Rud. Schlösser, Rameaus Neffe. Studien und Untersuchungen zur Einführung in Goethes Übersetzung des Diderotschen Dialogs (Berl. 1900): Munckers Forschungen zur neueren Lit.-Gesch. 15. Band.

S. 319. Vgl. zu Wagners Aufsatz C. F. Becker, Über die Opernouvertüre *Z* 5, 92.

S. 321. Wagner über die Koriolan-Ouvertüre *S* 5, 224.

S. 321. **Wagners Ouvertüren.** Über die Ouvertüren zu Holländer und Tannhäuser *S* 5, 228, über das Lohengrin-Vorspiel *S* 5, 232, über das zu Tristan *NS* 163, zum dritten Meistersingerakt *NS* 164, zu Parsifal *NS* 165.

S. 325. Über die Angelegenheit von Lachners Operntext *Z* 16, 145.

S. 326. Bestimmung der Oper *S* 9, 153. Die drei Abhandlungen *BBl* 2, 85. 249. 313 = *S* 10, 181—250.

S. 327. **Beethovenbiographie.** *Z* 13, 30. 97 und 190.

---

10. Die drei historischen Opern. Heimkehr

S. 329—349.

S. 330. Oper in vier Akten. Nach einem Königschen Roman. Musik von J. F. Kittl. — Wagners Name ist auf dem Textbuche (Leipz., Breitkopf und Härtel o. J.) nicht genannt.

S. 332. Rienzi. A Tragedy in five Acts by Mary Russel Mitford. (Rostock 1881): Sammlung englischer Dramen und Tragödien herausg. von Th. Weischer 3. Bd. — Albert Warncke, Miß Mitfords und Bulwers englische Rienzibearbeitungen im Verhältnis zu ihren Quellen und zu einander (Rostock 1904).

S. 334. Glasenapp, Aus dem deutschen Dichterwalde *BBl* 3, 36.

S. 334. Mosen. In Reinhard Mosens Biographie seines

Vaters wird für 1839/41 die Aufführung von Moſens Otto III., Rienzi und der Bräute von Florenz auf der Dresdner Hofbühne erwähnt. Prölß' Verzeichnis der aufgeführten Stücke dagegen nennt für 1839 Otto III., für 1841 die Bräute, für 1842 Bernhard von Weimar, und auch H. v. Frieſen in ſeinen Erinnerungen an Tieck 1, 200 und Karoline Bauer wiſſen nur von dieſen drei Stücken, nichts von einer Rienzi-Aufführung zu berichten.

S. 337. **Rienzi.** Originalpartitur im Beſitze des Königs von Bayern; von Wagner 1846 durchgeſehene Abſchrift des 2. bis 5. Aufzugs in Öſterleins Wagner-Muſeum. — Vollſtändiger Klavierauszug mit Text. (Dresden, C. F. Meſer 1844). Erſter Band 1. und 2. Akt. Zweiter Band 3., 4. und 5. Akt.

„S. M. Friedrich Auguſt König von Sachſen in tiefſter Ehrfurcht zugeeignet."

Auf Grund des Meſerſchen großen Klavierauszuges haben Julius Knieſe und Felix Mottl eine Partitur des Dramas Rienzi hergeſtellt (Berlin, Ad. Fürſtner 1888). F. Brißlers Klavierauszug, „neue nach der Partitur revidierte Ausgabe", wird von Reuß und Glaſenapp als nicht zuverläſſig getadelt. — Klavierauszug mit franzöſiſchem Text (Paris, Flaxland o. J.).

Text als Manuſkript gedruckt (Dresden, B. G. Teubner 1843); *S* 1, 41. — Mit der autographierten bzw. der erſten geſtochenen Partitur übereinſtimmende Ausgabe [von Wolfg. Golther] (Berl., Fürſtner 1901). — Rienzi, den siste Folktribunen, Uppförd pa Kongl. Theatern (Stockholm 1865). — Traduction française de Charles Nuitter et Jules Guillaume (Paris 1869 und 1882). Rienzi l' ultimo dei Tribuni. Traduzione italiana dal testo originale tedesco di Arrigo Boito (Mailand 1874). — Version Castellana, precedida dala biografia del celebre Maestro por Antonio Peña y Goñi (Madrid 1875). — Engliſch und Ruſſiſch 1879.

Ed. Reuß, Rienzi *BBl* 12, 150. — O. Eichberg, Zum 50jährigen Jubiläum des Rienzi *BT* für 1892 S. 51—85. — W. Kähler, Rienzi in alter und neuer Geſtalt *W* 1901 Nr. 49. — Wolfg. Golther, Rienzi, ein muſikaliſches Drama *M* 4, 1838. Rob. Petſch, Das tragiſche Problem im Rienzi: Zeitſchrift für Philoſophie und philoſophiſche Kritik 1906, 28, 44—55.

S. 341. **Sarazenin.** Aus dem Nachlaſſe des ſchweizeriſchen Kirchenkomponiſten Karl Greith zuerſt veröffentlicht *BBl* (1889) 12, 1 = *NS* 1—44.— Erich Jankes Trauerſpiel „Die Sarazenin"

(Berl. 1906) behandelt ein Liebesverhältnis Manfreds zur Sarazenin Aglante, die ihn an den Anjou verrät, entlehnt also nur den Titel von Wagners Entwurf. — Werner Deetjen, Immermanns „Kaiser Friedrich der Zweite." Ein Beitrag zur Geschichte der Hohenstaufendramen (Berl. 1901): Schick-Waldbergs literarhistorische Forschungen 21. Heft. — Eine Oper „König Manfred" von C. Reinecke; eine Ouvertüre „König Manfred" von Robert Schumann.

Druck von F. E. Haag in Melle i. H.

Wagner-Literatur

aus dem Verlage von

C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung
(R. Linnemann), Leipzig

Richard Wagner's
Gesammelte Schriften u. Dichtungen

Preise der verschiedenen Ausgaben:

10 Bände broschiert	M. 18.—
Dieselben in 5 eleganten Ganz-Leinen-Bänden	„ 22.—
Dieselben in 10 eleganten Ganz-Leinen-Bänden	„ 25.—
Dieselben in 5 modernen Liebhaber-Halbleder-Bänden	„ 28.—

Beethoven. Dritte Auflage. Brosch. M. 1.50, geb. M. 2.50.

Über den Fliegenden Holländer

die Entstehung, Gestaltung und Darstellung des Werkes. Aus den Schriften u. Briefen des Meisters zusammengestellt und mit einem Vorwort versehen von Hans von Wolzogen M. —.60

Ausgewählte Schriften
über
Staat, Kunst und Religion
(1864—1881)

Herausgegeb. und mit einem Vorwort versehen von Hans von Wolzogen. Brosch. M. 3.—, gebunden M. 4.—

Wagner-Encyklopädie

Haupterscheinungen der Kulturgeschichte im Lichte der Anschauung Richard Wagners. In wörtlichen Ausführungen aus seinen Schriften dargestellt von

C. Fr. Glasenapp

Zwei Bände
Brosch. M. 8.—, Gebunden M. 10.—

Richard Wagner im Spiegel der Kritik

Wörterbuch der Unhöflichkeit, enthaltend grobe, höhnende, gehässige und verleumderische Ausdrücke, die gegen den Meister Richard Wagner, seine Werke und seine Anhänger von den Feinden und Spöttern gebraucht wurden. Zur Gemütsergötzung in müßigen Stunden gesammelt von

Wilhelm Tappert

2. vielfach erweiterte Auflage
Gebunden M. 2.50

Ein Wagner-Lesebuch
von **Erich Kloß**

Volkstümliches über Wagner und Bayreuth
Broschiert M. 3.—, Gebunden M. 4.—

Geisteshelden

Gegenüber dem Streben, den Einfluß und die Bedeutung **überragender Persönlichkeiten** zu leugnen, in dem Volk allein den Träger des politischen und geistigen Fortschrittes zu erblicken, ist man heute zu einer gerechteren Würdigung beider Faktoren gelangt. Die Teilnahme an der „Persönlichkeit" ist wieder erwacht, Nachrichten über ihr Schicksal, ihren Werdegang, ihr Wirken erwecken unser lebhaftes Interesse. Die Sammlung von Biographien **„Geisteshelden"** stellt sich die Aufgabe, diesem literarischen Bedürfnis entgegenzukommen, und der stets wachsende Erfolg — sind doch nahezu hundertfünfzigtausend Bände verbreitet — ist die Rechtfertigung ihres Strebens.

Die Biographien-Sammlung **„Geisteshelden"** ist für weitere Kreise bestimmt. Klar und anschaulich schildert jeder Band seinen Helden, frisch und lebendig fließt die Erzählung dahin. Der Text ist nicht mit Anmerkungen beschwert; im Anhange erhält der Leser die nötigen Literatur-Nachweise. Wird sich so der Laie der Lektüre der einzelnen Bände mit Vergnügen hingeben, so nimmt sie auch der Gelehrte, der Lehrer uud der Student mit Vorteil zur Hand. Die neuesten Forschungen bilden überall die Grundlage der Darstellung. Ein Blick in das Autoren-Verzeichnis tut dar, daß die **besten Namen** in dem Unternehmen vereinigt sind. Von einzelnen Bänden wird sich sagen lassen, daß sie bahnbrechend gewirkt haben; von **anerkanntem wissenschaftlichen Wert** sind alle.

Sorgfältig hält sich das Unternehmen von Einseitigkeit fern. Die führenden Geister aller Nationen werden in den Rahmen der Betrachtung gezogen, die Dichter, die Künstler, die Musiker, die Philosophen, die großen Entdecker, bedeutenden Fürsten, Staatsmänner usw. werden in buntem Wechsel vorgeführt. In ihrer Gesamtheit bieten somit die Bände ein **wahrhaft erhebendes Bild von der Vielseitigkeit und Größe des menschlichen Geistes,** eine Fülle edlen Genusses und reicher Anregung, an denen sich noch die kommenden Geschlechter erbauen werden.

Sollten sie nicht auch geeignet sein, endlich jene Klagen der Eltern und Erzieher zu ersticken, daß es der reiferen Jugend an guter Lektüre gebräche? Hier, deutsches Volk, hier, ihr Väter und Mütter, hier, ihr Lehrer, wird sie euch geboten. Zeiget der Jugend große Vorbilder, und ihr werdet sie fesseln, begeistern, erbauen und belehren!

Alt und jung, Gelehrte und Laien mögen sich also **bilden, anregen** und **erheben** an den **„Geisteshelden“.** Namentlich aber sollten sie in keiner Lehrer- und Schülerbibliothek, in keiner Lesehalle und Volksbücherei fehlen. Jedem sollte Gelegenheit geboten sein, einige Stunden in der Gesellschaft vorbildlicher Geister zu verweilen, und diesen Verkehr will die Sammlung **„Geisteshelden“** vermitteln.

Preis jeden Bandes: Geheftet ℳ 2,40
in feinem **Leinenband** (rotbraun oder blau) ℳ 3,20

Die mit * bezeichneten umfangreicheren Bände kosten die Hälfte mehr.

Jede Biographie ist selbständig und einzeln käuflich.

Die Sammlung kann auch allmählich in beliebigen Zwischenräumen von Wochen oder Monaten bezogen werden.

☛ Um den Bezug sämtlicher Bände zu erleichtern, gestattet die Verlagsbuchhandlung soliden Käufern bei **sofortiger Gesamtlieferung** des umfangreichen Sammelwerks Raten-Zahlungen.

Das Verzeichnis der „Geisteshelden“ steht auf nächster Seite.

Verlag von Ernst Hofmann & Co. in Berlin W 35, Derfflingerstr. 16

Geisteshelden

Bisher erschienen folgende — einzeln käufliche — Biographien:

Anzengruber. 2. Aufl. Von Dr. Anton Bettelheim. 4
Böcklin. Von Henri Mendelsohn. 40
Byron. Von Prof. Dr. Emil Koeppel. *44
Carlyle. 2. Aufl. Von Prof. Dr. G. v. Schulze-Gaevernitz. 6
Columbus. 2. Aufl. Von Prof. Dr. Sophus Ruge. 5
Cotta. Von Minister Dr. Albert Schäffle. 18
Cromwell. Von Prof. Dr. W. Michael. *50/51
Dante. Von Pfarrer Dr. Joh. Andr. Scartazzini. 21
Darwin. Von Prof. Dr. Wilhelm Preyer. 19
Friedrich der Große. Von Archivdirektor Dr. G. Winter. *52/54
Görres. Von Prof. Dr. J. N. Sepp. 23
Goethe. 3. Aufl. Von Prof. R. M. Meyer. Preisgekrönt. *13/14/15
Grillparzer. Von Dr. H. Sittenberger. 46
Hebbel. Von Prof. Rich. M. Werner. 47/48
Herder. Von Superintendent Rich. Bürkner. *45
Hölderlin. * **Reuter.** 2. Aufl. Von Dr. Ad. Wilbrandt 2/3
A. v. Humboldt. * **L. v. Buch.** Von Prof. Dr. S. Günther. 39
Jahn. Von Dr. F. G. Schultheiß. Preisgekrönt. 7
Kepler. * **Galilei.** Von Prof. Dr. S. Günther. 22
Lessing. Von Privatdozent Dr. K. Borinski. 34/35
List, Friedrich. Von Karl Jentsch. *41
Luther. I. II, 1. Von Prof. Dr. Arn. E. Berger. 16/17. 27
Molière. Von Prof. Dr. H. Schneegans. 42
Moltke. 2. Aufl. Von Oberstl. Dr. Max Jähns. *10. *37
Montesquieu. Von Prof. Dr. Alb. Sorel. 20
Mozart. Von Prof. Dr. O. Fleischer. 33
Peter der Große. 2 Bde. Von Dr. K. Waliszewski. *30/31
Schiller. 2. Aufl. 2 Bde. Von Prof. Dr. O. Harnack. 28/29
Schopenhauer. Von Konsul Dr. Eduard Grisebach. *25
Shakspere. Von Prof. Dr. Alois Brandl. *8
Smith, Adam. Von Karl Jentsch. *49
Spinoza. Von Prof. Dr. Wilhelm Bolin. 9
Stanley. Von Paul Reichard. 24
Stein. Von Dr. Fr. Neubauer. Preisgekrönt. 12
Tennyson. Von Prof. Dr. E. Koeppel. 32
Tizian. Von Dr. Georg Gronau. *36
Turgenjew. Von Dr. Ernst Borkowsky. *43
Vinci, Leonardo da. Von Prof. Ed. Solmi. *57
Wagner, Richard. I. Von Prof. Dr. Max Koch. 55/56
Walter v. d. Vogelweide. 2. Aufl. Von Prof. A. E. Schönbach. 1

Ausgabe der ‚Geisteshelden' in Gruppen

Da die umfangreiche, gegenwärtig 57 Bände umfassende Sammlung bei dem Preise von nahezu 200 Mark in ihrer Gesamtheit vielen zu kostspielig wird, hat die Verlagsbuchhandlung eine Ausgabe einheitlicher Gruppen veranstaltet. Diese Gruppen werden zu einem gegen den Einzelpreis der Bände ermäßigten Gruppenpreis abgegeben.

Die Gruppen-Ausgabe der „Geisteshelden" dient vornehmlich Geschenkzwecken. Der Käufer, welcher zu Geburtstagen, Konfirmationen, zu Weihnachten, zur Prämienverteilung oder zu sonstigen festlichen Gelegenheiten Bücher schenken will, greift zum Schluß widerstrebend meist zu den Klassikern, wobei er Gefahr läuft, daß der gewählte Autor bereits vorhanden ist oder von einem andern Geber dargereicht wird. — Hier soll die Gruppenausgabe der „Geisteshelden" Ersatz bieten, indem sie die Auswahl an geeigneter Geschenkliteratur vermehrt. Die stattlichen Gruppen „Dichter-Biographien", „Naturforscher und Reisende", „Fürsten und Kriegshelden" usw. sind deshalb — als anerkannt vorzügliche Bücher — beifälliger Aufnahme stets sicher.

Meister der Töne und Farben. 4 Bände.

Mozart. Von Prof. Dr. O. Fleischer.
Richard Wagner. I. (Doppelbd). Von Prof. Dr. M. Koch.
Tizian. Von Dr. Georg Gronau.
Böcklin. Von Henri Mendelsohn.

Gruppenpreis: Fein gebd. Mk. 14,40 (statt 17,60).

Fürsten und Kriegshelden.

A. Deutsche. 5 Bände.

Friedrich der Große. Von Archivdirektor Dr. Winter. 3 Bde.
Moltke. 2. Aufl. Von Oberstlt. Dr. Max Jähns. 2 Bde.

Gruppenpreis: Fein gebd. Mk. 19,20 (statt 22,40).

B. Ausländische. 4 Bände.

Cromwell. Von Prof. Dr. Wolfg. Michael. 2 Bde.
Peter der Große. Von Dr. K. Waliszewski. 2 Bde.

Gruppenpreis: Fein gebd. Mk. 14,— (statt 16,—).

Dichter-Biographien, Gruppe I. 7 Bände.

Goethe. 3. Aufl. Von Prof. Richard M. Meyer. Preisgekr. 3 Bde.
Schiller. 2. Aufl. Von Prof. Dr. Otto Harnack. 2 Bde.
Lessing. Von Privatdozent Dr. K. Borinski. 2 Bde.

Gruppenpreis: Fein gebd. Mk. 21,— (statt 24,—).

Dichter-Biographien, Gruppe II. 6 Bände.

Walther v. d. Vogelweide. 2. Aufl. Von Prof. A. E. Schönbach.
Molière. Von Prof. Dr. H. Schneegans.
Grillparzer. Von Dr. Hans Sittenberger.
Hölderlin. * Reuter. 2. Aufl. Von Dr. Adolf Wilbrandt.
Hebbel. (Doppelbd.) Von Prof. Dr. Rich. M. Werner.
Anzengruber. 2. Aufl. Von Dr. Anton Bettelheim.

Gruppenpreis: Fein gebd. Mk. 19,20 (statt 22,40).

Dichter-Biographien, Gruppe III. 5 Bände.

Dante. Von Pfarrer Dr. Joh. Andr. Scartazzini.
Shakspere. Von Prof. Dr. Alois Brandl.
Herder. Von Superintendent Richard Bürkner.
Byron. Von Prof. Dr. E. Koeppel.
Turgenjew. Von Dr. Ernst Borkowsky.
Tennyson. Von Prof. Dr. E. Koeppel.

Gruppenpreis: Fein gebd. Mk. 21,— (statt 24,—).

Naturforscher und Reisende. 5 Bände.

Columbus. 2. Aufl. Von Prof. Dr. Sophus Ruge.
Kepler. * Galilei. Von Prof. Dr. Günther.
A. v. Humboldt. * L. v. Buch. Von Prof. Dr. Günther.
Darwin. Von Prof. Dr. Wilhelm Preyer.
Stanley. Von Paul Reichard.

Gruppenpreis: Fein gebd. Mk. 14,— (statt 16,—).

Vaterländische Kultur. 7 Bände.

Luther. Von Prof. Dr. Arn. E. Berger. 3 Bde.
Stein. Von Dr. Fr. Neubauer. Preisgekrönt.
Jahn. Von Dr. F. G. Schultheiß. Preisgekrönt.
List, Friedrich. Von Carl Jentsch.
Cotta. Von Minister Dr. Albert Schäffle.

Gruppenpreis: Fein gbd. Mk. 21,— (statt 24,—).

Philosophen. 6 Bände.

Spinoza. Von Prof. Dr. Wilhelm Bolin.
Montesquieu. Von Prof. Dr. Albert Sorel.
Görres. Von Prof. Dr. J. A. Sepp.
Schopenhauer. Von Konsul Dr. Eduard Grisebach.
Carlyle. 2. Aufl. Von Prof. Dr. G. v. Schulze-Gaevernitz.
Adam Smith. Von Carl Jentsch.

Gruppenpreis: Fein gbd. Mk. 19,20 (statt 22,40).

Wünschen hinsichtlich einer veränderten Zusammenstellung kommt der Verlag bereitwillig entgegen.

Wünscht der Besteller geheftete Exemplare, so ermäßigt sich der Gruppenpreis um den Betrag für die Einbände.

Die Einbände sind in rotbrauner und blauer Farbe vorrätig.

Harmonie, Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst,
Berlin

Melodik und Harmonik
bei
Richard Wagner.

Von Professor Dr. **S. Jadassohn.**
Preis 80 Pfennig.

Über die Eigenart der Melodien und Harmonien einer so großen, eigenen Individualität wie Wagner, der sich seine eigene Sprache zum Ausdruck eigenartiger Gedanken bildete, einen Fachmann zu hören, der als Komponist und speziell als Theoretiker einen Namen wie Jadassohn hat, ist zweifellos von höchstem Interesse. Die durch viele Notenbeispiele verdeutlichten Ausführungen bringen Wagners Musik dem allgemeinen Verständnisse näher und vertiefen den Genuß an derselben.

Richard Wagners „Ring des Nibelungen"

Populäre Einführung in Dichtung und Musik (mit Motiventafeln)
von Dr. **G. Münzer.**
Preis eleg. kart. M. 3.30. In eleg. Geschenkband M. 4.—.

Breslauer Zeitung: „Nicht für Wagner-Fanatiker berechnet sondern fürs große, von Jahr zu Jahr sich mehrende Publikum, das in tiefsinnige Grübeleien über den Ring sich nicht einläßt, sondern ihn genießen und sich an seinen Schönheiten erbauen will.

Musikalische Essays

Von

Paul Marsop

296 Seiten Groß-Oktav. — Geh. M. 4,50; eleg. geb. M. 6,20

Inhalt: Franz Schubert, ein Zukunftskomponist. — 2. Zur Naturgeschichte der Operette. (I. Die Entstehung der modernen Operette. II. Offenbach und die Wiener Operette. III. Vom englischen Singspiel.) — 3. Die Aufgaben der deutschen Gesangsbühnen. — 4. Schumanns Traumlyrik. Ein Capriccio. — 5. Faustmusik. — 6. Johannes Brahms. — 7. Der Meister des Rokoko. — 8. Hans von Bülow. Ein Charakterbild.

Es ist ein sehr feiner Kopf, ein Kunstkenner mit feurig empfindendem Herzen, es ist ein Mann, in dessen Hand gar viele Fäden zusammen laufen, der in diesen musikalischen Essays sich äußert. Wie viel Scharfsinn und Feinheit des Denkens, wie viel Wissen und philosophische Bauarbeit sind in diesen Aufsätzen niedergelegt! Der geistvolle Verfasser, ein Stilist ersten Ranges, spricht in dem vorliegenden Buche eine Reihe hochinteressanter Themen durch. Seine Sprache ist klar, lichtgesättigt, sein Urteil zusammenfassend, überraschende Ausblicke eröffnend, seine Darstellung ebenso gründlich wie anmutig, ebenso gediegen in ihrem stofflichen Teil wie liebenswürdig und fesselnd in der Form. Das in jeder Beziehung gehaltvolle, durchaus hervorragende Buch empfehlen wir unseren Lesern auf das wärmste. „Daheim."

Marsops neues Buch wird gewiß kein ernster Leser ohne reiche Anregung und Belehrung aus der Hand legen.

Prof. Eduard Hanslick in der „Neuen Freien Presse".

Wohl Keiner wird das hochinteressante Werk aus der Hand legen, ohne geistig angeregt zu sein, und man wird auch da dem feinfühlenden Verf. mit Interesse folgen, wo man anderer Meinung ist, als er.

„Signale für die musikalische Welt."

Diese Essays zu lesen, wird immer einen Genuß bedeuten.

„Neue Musik-Zeitung."

Verlag von Ernst Hofmann & Co. in Berlin W 35, Derfflingerstr. 16

DATE DUE

Music Library
University of California at
Berkeley